BIBLIOTECA CRITICĂ

horia lovinescu

INTERPRETAT DE:

VIRGIL ARDELEANU • AL. ANDRIȚOIU • EUGEN BARBU • AUREL BĂDESCU • MARGARETA BĂRBUȚĂ • ION BIBERI • T. L. BIRĂESCU • VIRGIL BRĂDĂȚEANU • N. CARANDINO • CĂLIN CĂLIMAN • AL. CĂLINESCU • DUMITRU CHIRILĂ • CONST. CIOPRAGA • ION COCORA • OV. S. CROHMĂLNICEANU • CONSTANTIN CUBLEȘAN • MIHNEA GHEORGHIU • MIRCEA IORGULESCU • MIRA IOSIF • IOAN LAZĂR • V. MÎNDRA • NICOLAE MANOLESCU • ION MAXIM • ECATERINA OPROIU • C. PARASCHIVESCU • ION PASCADI • AL. PIRU • RADU POPESCU • VALERIU RÂPEANU • ION MARIN SADOVEANU • DINU SĂRARU • VALENTIN SILVESTRU • NATALIA STANCU • TRAIAN ȘELMARU • ALEX. ȘTEFĂNESCU • N. TERTULIAN • SORIN TITEL • M. UNGHEANU • ION VARTIC • TUDOR VIANU • ION VLAD • ROMULUS VULPESCU

Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de

RADU G. ȚEPOSU

editura eminescu

Scanned with OKEN Scanner

„biblioteca critică“

HORIA LOVINESCU

Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie
de RADU G. ȚEPOSU

editura eminescu

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Cu rare excepții, fiecare alcătuitor de asemenea antologii se simte dator să scrie și o prefață în care să-și expună, cît mai detaliat cu putință, propriile opinii privitoare la opera scriitorului în cauză. Bănuind umilința actului factologic, cei care întreprind asemenea acțiuni critice simt în secret nevoia unei compensații și dorința discretă a împlinirii auctoriale. Mai mult, este aici și o subtilă perversiune căci, prin situarea implacabilă a prefeței, respectivii autori se văd dintr-o dată așezați în fruntea tuturor comentatorilor, tronînd fastuos peste aceștia. Poate n-ar fi rău ca în astfel de cazuri să se scrie postfețe !

Despre felul cum trebuie alcătuită o astfel de antologie s-a scris, și unele observații le-am preluat aici. Mai precis, între alegerea neselectivă și impunerea tiranică a gustului propriu trebuie găsită o cale de mijloc. Apoi, selecția unilaterală trebuie evitată chiar dacă scriitorul în cauză ne este antipatic sau îl idolatrizăm. Din această umilă acțiune critică nu trebuie să răzbată nici accente de pamflet, nici de odă, cum se întîmplă mai ales în cazul din urmă. Cititorii nu simt nevoia unei atitudini afective, ci a unei atitudini critice. În fine, prefața, dacă ne asumăm răspunderea s-o scriem, trebuie să fie o critică a criticii și nu un comentariu asupra operei.

Fiind vorba de un scriitor contemporan, receptarea critică a operei lui Horia Lovinescu n-a suferit avatarurile clasicilor demult dispăruți. A fost exclusă deci receptarea diferențiată, pe epoci, după gustul și cultura fiecăreia. Comentariile critice privitoare la opera lovinesciană poartă, în general, marca unei anume omogenități fără a fi totuși identice căci acest fapt ar fi simptomatic.

Scanned with OKEN Scanner

Diferențele țin de subtilitatea interpretării și, mai ales, de judecata de valoare unde critica s-a dovedit deficitară. Cum nici un critic n-a scris un studiu complet despre dramaturgul nostru, scopul acestei antologii constă în configurarea unui tablou verosimil al receptării prin confruntarea comentariilor, astfel încît cititorul să poată avea o sistematizare a interpretărilor pe secțiuni, și în recompunerea, din observațiile fragmentare, a unei imagini totalizatoare. Am antologat și un număr considerabil de cronici dramatice (mai multe chiar decît comentariile propriu-zise) tocmai din dorința de a elucida acest dezechilibru (real) între receptarea teatrului ca text și ca spectacol, foarte pronunțat în cazul lui Horia Lovinescu.

Concepția artistică. Deși n-a scris niciodată un *Fals (real) tratat* ori un *Mic (mare) organon pentru teatru,* Horia Lovinescu a formulat suficiente opinii dramaturgice, fără pretenția originalității însă. Într-un interviu apărut în revista *Argeș,* dramaturgul declara : „Desigur, fiecare aduce o notă personală în arta pe care o practică. Dacă aș avea totuși o concepție personală despre dramaturgie, aș fi șef de școală. Nu sînt !“ Bun cunoscător al teatrului, avînd gusturi și opinii consolidate, Lovinescu a procedat la o selecție a diferitelor tendințe ale teatrului, de la faza lui originară la cea avangardistă, supunîndu-le datelor sale interioare, adaptîndu-le ori preluîndu-le pur și simplu, căci autorul n-are complexul „împrumutului“. Dealtfel, negind complet originalitatea, Giraudoux susținea cu fermitate că „în teatru nu există autori“, aceștia nefiind decît ecourile unui „glas“ al comunității. Mai ponderat, Horia Lovinescu discută cam în același fel limbajul : „Limbajul teatral, ca orice instrument de cultură făurit istoric, e un bun comun și a reproșa unui dramaturg că folosește retrospecția pentru că Miller a făcut uz de ea în *Moartea unui comis voiajor* [...], e ca și cum ai învinovăți un inginer că întrebuințează betonul sau sticla“. Critica a observat că autorul a asimilat „soluții variate“ (Ion Vlad), că el „reface cu îndrăzneală, în teatrul românesc, procesul de evoluție de la poemul filozofic al lui Jean-Marie Guyau sau Sully Prudhomme, la poezia simbolistă“ (Ion Biberi), că dovedește un „consecvent... eclectism“ (Alex. Ștefănescu),

Scanned with OKEN Scanner

opiniile sale despre teatru reprezentînd, de fapt, suma unor opțiuni. Lovinescu nu mizează pe inspirația fulgurantă, ci pe o „muncă adînc meditată, adînc conștientă și foarte chinuită", cum el însuși mărturisește, pentru a realiza „perfecțiunea formală". Această lentă elaborare se va întoarce însă asupra sa ca un reproș adus de critică. Nu împlinirea formală îi va fi reproșată, ci supralicitarea acesteia. Rigoarea și disciplina în creație sînt impuse dramaturgului de dorința comunicării unor idei fundamentale, a unei problematici general-umane. Căci, pentru scriitor, teatrul trebuie să trateze „teme care oglindesc preocupări [...] și nu atît sentimente" iar pentru aceasta trebuie descoperite „cele mai adecvate formule pentru a le exprima". Ceea ce autorul numește „teme", critica le-a interpretat adesea ca „teză" (N. Manolescu), „schemă" (Ion Vlad), ori „concepte" [...] într-o formă nudă" (Ion Pascadi). Observațiile nu sînt lipsite de temei căci în majoritatea pieselor se simte, uneori prea ostentativ, demonstrația logică. Dramele sale sînt prea „franceze", mizînd excesiv pe caractere abstracte, pe gîndirea logică. Cum ar spune Faguet, Horia Lovinescu „mai mult compune decît inventează", ceea ce duce la o substituire a sentimentelor cu conceptele.

S-ar părea că în acest caz teatrul lovinescian presupune chiar un „efect de distanțare" brechtian, din moment ce cititorul este chemat să ia o atitudine față de „temele" tratate. Deși unele semne ale teatrului epic sînt recognoscibile în piesele sale, dramaturgul rămîne totuși fidel preceptelor aristotelice ale teatrului căci „divertismentul estetic devine din ce în ce mai mult o necesitate socială". Referindu-se la drama *Petru Rareș*, Valentin Silvestru a precizat, singurul dealtfel, că apelul la concepte non-aristotelice nu înseamnă o opțiune definitivă pentru acestea din urmă. Între aceste două modalități nu există o incompatibilitate pentru autorul *Citadelei sfărîmate* căci el dorește o „topire a ideii cu adevărul de viață", o sinteză între cerebral și afectiv. Lovinescu pare să concilieze două tendințe opuse ale teatrului românesc : „crizele în conștiință, de ordin cognitiv", specifice eroului camilpetrescian, pe de o parte, și „desfășurarea unui sentiment într-o strînsă logică și motivată acțiune", cerută de Sebastian, pe de altă parte. E o încercare de lămurire, prin apelul la conștiință, a unor

Scanned with OKEN Scanner

sentimente uneori confuze, și de sensibilizare a cerebralității „dogmatice" prin sentimente reprimate. Eroul lovinescian, reprezentînd „omul concret, istoric" (I. D. Bălan), transformă crizele de conștiință într-un *sentiment moral,* căci el se raportează întotdeauna la conjunctura social-politică. Considerîndu-se un „autor al actualității", Lovinescu se simte purtătorul unei responsabilități sociale majore ; de aceea substratul social al teatrului său este foarte pronunțat, scopul ultim reprezentîndu-l „omul privit ca un întreg", cum își dorea și Arthur Miller, preluînd unilateral o idee ibseniană. E de observat însă aici o inconsecvență în concepția artistică a dramaturgului : „crizele interioare ale artistului", deci substratul genetic al operei, nu reprezintă întotdeauna „dramele majore ale omului" iar conjunctura nu poate fi ridicată decît rareori la rang de parabolă general-umană. Brecht făcea în *Organonul* său o observație de mare subtilitate : „Dacă un personaj istoricizează, dacă răspunde potrivit epocii respective și ar răspunde altfel în altă epocă, nu este el oare pur și simplu oricine ?" Filozofia și socialul, abstractul și concretul, general-umanul și prezentul istoric coexistă în teatrul lovinescian fără ca vreunul din poli să triumfe definitiv. Din această neputință a opțiunii s-a ivit un eclectism al creației care nu poate fi evitat, chiar dacă în centrul problematicii stau „ideile umaniste" (I. D. Bălan). Umanismul reprezintă o constantă fundamentală a artei dintotdeauna, care nu poate particulariza însă o concepție artistică.

Formula dramatică. Chiar dacă n-a pledat pentru cantonarea teatrului într-o formulă conservatoare, Horia Lovinescu și-a mărturisit afinitatea cu „realismul critic", sub semnul căruia a și debutat. Pe de altă parte, cîțiva comentatori au văzut în dramaturg un „fidel preceptului de teatru *clasic*" (Ion Vlad), un autor „clasicizînd, clasicizînd pe linia, mai modernă, a integrării, sau a completării helenocentrismului în categoria mai largă a unei culturi europene" (Radu Popescu). Mai nou, Alex. Ștefănescu consideră că „estetica sa (a lui Horia Lovinescu, *n.n.*) este a unui romantic, căruia i se pare un act de «nonconformism» adoptarea unor procedee expresioniste". Tot o descendență romantică descifrează și

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Cubleşan, motivînd-o prin efortul lămuritor al conştiinţei aflate în impas. Mai aproape de adevăr şi de mărturisirile dramaturgului se situează Nicolae Manolescu care-l plasează pe scriitor în linia „realismului dramatic". Există în teatrul lui Horia Lovinescu o preocupare vădită pentru realitatea contemporană *(Lumina de la Ulmi, Citadela sfărîmată, Surorile Boga, Al patrulea anotimp, Revederea, ...Şi pe strada noastră* etc.) pentru a realiza o frescă a epocii. Dramaturgul devine, ca şi la realişti, un fel de judecător imparţial faţă de părţile în litigiu. Judecînd prin opoziţie, autorul dă sentinţe după morala epocii, eludînd particularităţile psihologice, limitînd viaţa lăuntrică a personajelor *(Elena, Al patrulea anotimp, Revederea).* Desigur, e aici un realism limitat căci, cu excepţia cîtorva piese, nu simţim o imagine credibilă a vieţii. Există apoi în dramaturgia lui Lovinescu o puternică structură clasică : primatul umanitarismului, triumful raţiunii care sufocă nepermis de mult sentimentul *(Revederea)* etc. Ca şi în cazul concepţiei artistice, unde existau două tendinţe opuse, am putea bănui şi aici o divergenţă. Numai că o observaţie a lui John Gassner din *Formă şi idee în teatrul modern* atrage atenţia că „realismul are, în esenţa lui, caracterul unui clasicism modern". Criticul american foloseşte chiar expresia de „realism dramatic", pe care o va întrebuinţa şi Nicolae Manolescu, căreia îi descoperă ca particularitate „numeroase trăsături formale ale unei demonstraţii" (criticul numeşte acest lucru „teză moral-filozofică"), avînd ca punct de plecare o realitate concretă. Aproape identic cu „realismul dramatic" îmi pare „realismul critic", formulă prin care s-a autodefinit Horia Lovinescu. Aşadar, nu e vorba în acest caz de o dihotomie, de două realităţi antinomice (exceptînd aserţiunea lui Alex. Ştefănescu şi Constantin Cubleşan, privitoare la romantismul lovinescian), ci de o *sinteză* pe care, în afara dramaturgului a sesizat-o foarte bine Nicolae Manolescu. O bună intuiţie a avut şi Ion Biberi cînd a vorbit de sinteza unor modalităţi diverse, de la poemul filozofic la poezia simbolistă.

Eugen Barbu găsea în *Paradisul* „o manieră simbolist expresionistă", observaţie nu tocmai exactă. O astfel de manieră o găsim mai degrabă în *Omul care şi-a pierdut omenia* unde, alături de simbolism şi expresio-

Scanned with OKEN Scanner

nism, mai putem descoperi episoade schilleriene ori modalități brechtiene. Expresionism găsim și în *Oaspetele din faptul serii*, piesă care structural aparține expresionismului (atmosferă, personaje etc.). Efecte expresioniste descoperă și Al. Piru în *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. În fine, Valentin Silvestru plasează aceeași piesă în descendența unui „existențialism atent și lucid", o sinteză adică între impulsul demistificator și voința ordonatoare. În pofida acestei diversități, trebuie să precizez că multe dintre modalități sînt liminare, fără a fi congenere spiritului lovinescian. Definitoriu rămîne „realismul critic (dramatic)" pe care scriitorul nu l-a părăsit nici pînă acum. O precizare se impune totuși: acestui realism aparte profesat de Horia Lovinescu i se adaugă adesea o atmosferă poetică ce derivă din teatrul simbolist. Poeticul (sesizat de I. D. Bălan și Ion Biberi) traduce o atmosferă dar mai ales o stare lăuntrică a personajelor, aflate mereu în momente de criză. Găsim o asemenea poezie în *Și eu am fost în Arcadia, Jocul vieții..., Omul care și-a pierdut omenia.)* Așadar, Horia Lovinescu realizează o sinteză aproape unică între clasicism, realism și simbolism căci el nu este adeptul unei singure „școli", ci procedează la o selecție a criteriilor formale pentru a evidenția „unitatea subiacentă de motive", cum singur mărturisește. E o sinteză prin reducție care concentrează în plan ideatic tendințele divergente ale gîndirii.

Unui asemenea teatru e greu de aflat ce „formă" dramatică îi corespunde.

Dramaturgul a abordat drama *(Citadela sfărîmată)*, melodrama *(Al patrulea anotimp)*, drama istorică *(Petru Rareș)*, tragedia (V. Mîndra descoperă în *Moartea unui artist* o veritabilă tragedie...), dar și moralitatea, apologul (cum consideră Tudor Vianu *Hanul de la răscruce)*, comedia polițistă *(O casă onorabilă)* sau chiar tragedia polițistă (etichetă justă pusă de Radu Popescu *Omului care...)*, poemul dramatic *(Omul care și-a pierdut omenia)*, piesa-eseu *(Autobiografie* e considerată astfel de Ion Cocora). Din această diversitate de formule nu se poate indica vreuna ca preponderentă căci Horia Lovinescu a excelat și în drama istorică, și în drama propriu-zisă dar și în tragedia polițistă. Un lucru mi se pare însă surprinzător: deși a optat în general pentru

Scanned with OKEN Scanner

dramă, capodoperele sale sînt de altă factură. Dramele lovinesciene par, aproape toate, mai degrabă niște melodrame căci, reluînd o idee a lui Camus din *Conferință cu privire la viitorul tragediei,* în astfel de piese numai o forță din cele care se înfruntă pare legitimă. Această dirijare din exterior a conflictului poate motiva calitatea scăzută a multor piese de acest fel.

Critica a acreditat existența unui teatru de idei în opera dramaturgului. Cu toate acestea, autorul a negat, în linie camilpetresciană, o asemenea formulă. Camil Petrescu spunea că „teatrul de idei" este o „nesfîrșită confuzie" ; Horia Lovinescu îl neagă pur și simplu : „Nu există *teatru de idei,* există *teatru* pur și simplu. Bun sau prost. Asta-i altceva !" Alex. Ștefănescu a demonstrat că „nu se prea poate justifica includerea pieselor lui Horia Lovinescu în categoria teatrului de idei" căci „ideile, atîtea cîte există, sînt sau coerente și naive, sau profunde și confuze și, în orice caz, mai șubrede decît opera propriu-zisă". Prejudecata a fost întreținută însă chiar de autor care a recunoscut folosirea „jocului de idei" în *Hanul de la răscruce* și *Omul care și-a pierdut omenia.* Apoi, o anume înfruntare a ideilor care substituie conflictul „uman" este vizibilă în piesele sale iar critica, neaflînd aici *une tranche de vie,* a aflat „domeniul ideilor". Ca să preîntîmpine confuzia, Lovinescu a adăugat că „dezbaterea de idei [...] mi s-a părut că merită să fie abordată pentru actualitatea ei". Într-adevăr, intervenția sa nuanțează faptul în cauză, fără a salva unele piese de schematism. Un schematism provocat de determinismul exterior dezbaterii, spre deosebire de Camil Petrescu, în cazul căruia motivația era interioară. Dramaturgul caută adesea nu soluția individului, ci soluția epocii ; iar cînd dispare distincția, apare confuzia. Nu e aceasta însă și situația unor piese ca *Petru Rareș, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* și chiar *Citadela sfărîmată* pe care Ion Vartic o consideră o capodoperă ratată dintr-o deficiență auctorială.

Deși nu s-a încercat motivarea sintezei la care a apelat Horia Lovinescu în căutarea unei formule dramaturgice fertile, criticii au indicat, cu minime excepții, direcțiile principale ale teatrului său. Nu se poate vorbi în cazul dramaturgului nici de o opțiune unilaterală, nici

Scanned with OKEN Scanner

de originalitate frapantă, ci de o însușire temeinică a tuturor curentelor și școlilor, a „modalităților dramatice dintre cele mai diverse“ (I. D. Bălan). Nu spunea Wittgenstein că nouăzeci și nouă la sută din originalitate constă în sinteza erudiției ?

Construcție și personaj. Sectorul în care comentariile critice s-au dovedit foarte omogene este cel al construcției dramatice a pieselor. Cîteva dintre aprecieri sînt în consonanță cu înseși opiniile scriitorului. Cu diferite nuanțe, revine foarte des o imputare a majorității criticilor, referitoare la construcția elaborată, demonstrativă, la schematismul personajelor. Ecaterina Oproiu vorbește despre „indicația prestabilită“ în mișcările sufletești ale eroilor, despre „discrepanța destul de frecventă între idee și caracter, între simbol și individualizare“, referindu-se la *Hanul de la răscruce ;* Ov. S. Crohmălniceanu, comentînd *Citadela sfărîmată,* observă „caracterul uneori prea elaborat, prea vizibil «făcut», al construcției dramatice“ ; Ion Maxim insinuează, în fond, același repros cînd constată că „Horia Lovinescu ține întotdeauna să facă o demonstrație, să pledeze pentru o cauză“ iar Tudor Vianu remarcă „tendința demonstrativă“ a *Hanului de la răscruce*. Toate aceste opinii sînt juste și exemplele s-ar putea înmulți. Se pare însă că în piesele din ultima vreme acest impuls demonstrativ și-a arătat și fața lui fertilă. *Jocul vieții...,* de pildă, e o piesă de incontestabilă „limpiditate“ (Aurel Bădescu), „impecabil construită“ (Al. Călinescu), cu o admirabilă „geometrie a desfășurării“ (Valentin Silvestru). Carențele sînt explicabile și prin modul de concepere a pieselor, prin viziunea dramaturgică deficitară, uneori, din start. Judecînd pasiunile și ideile prin opoziție, autorul trebuie să legitimeze una dintre părți. De cele mai multe ori însă, individul este surclasat de spiritul timpului, al epocii, anulîndu-se ca existență spirituală, spre a facilita triumful individului social. E un fel de mistică a moralei într-o bună parte a pieselor lovinesciene, care trebuie să învingă în ciuda tuturor datelor interioare ale ființei. Abstractismul personajelor nu este o întîmplare, ci o constantă. De aceea, Nicolae Manolescu avea dreptate cînd vorbea despre „rolul“ pe care-l joacă unele

Scanned with OKEN Scanner

personaje din *Hanul de la răscruce*. Exemplele ar putea continua și aici.

Cînd Horia Lovinescu mărturisea că îl interesează în egală măsură ideea și adevărul de viață și că intenția sa e de a realiza o sinteză a acesteia, el observa, de fapt, o coordonată esențială a teatrului său, pe care o explicase înaintea sa tot Nicolae Manolescu, cu o claritate ireproșabilă : „Încă de la început, opera dramatică a lui Horia Lovinescu se dovedește marcată de un conflict : între vocația abstractului, a tezei moral-filozofice și încercarea autorului (obligația, veleitatea) de a da pieselor sale un aer realist". Dualitatea în construcție a sesizat-o și Radu Popescu iar faptul că aceasta putea fi observată și în concepția artistică mă face să bănuiesc că apelul la două „domenii" opuse este rezultatul unei conjuncturi. Funciar, Lovinescu este o structură moralistă, cu propensiune spre reflecție, iar unele reușite remarcabile și în cel de-al doilea domeniu sînt mai degrabă rodul unei „depline stăpîniri a tehnicii profesionale" (Radu Popescu). Țelul dramaturgului, cu siguranță, e acela de a realiza o conciliere, lucru dificil dealtfel, căci în locul unei sinteze aflăm ideea de sinteză : „neajunsuri mai ales în desenul psihologic al personajelor" (Ion Vlad), „oarecare fixitate a caracterelor, o mărturisită limitare a vieții lăuntrice a personajelor" (V. Mîndra), cînd e tentat de autenticitatea vieții ; „raționamente cu caracter aforistic" (Const. Ciopraga), mistica moralei, vocația pareneticii, cînd teoretizează. În cel de-al doilea caz, riscurile vizează cu precădere substratul ideatic al pieselor. Cred că nu exagerez cînd spun că sînt unele piese care riscă să devină, cum zicea Brecht, „un tîrg al moralei" *(Revederea, Al patrulea anotimp, Surorile Boga* etc.) !

O opinie opusă interpretării majoritare sugerează Ion Vitner. Criticul vede în teatrul lui Lovinescu un „erou complex", necontaminat de schematism ori abstractism : „Personajele sale nu sînt divizate în bune și rele, oneste și neoneste, iar existența nu este văzută numai sub raportul luminii și întunericului. De cele mai multe ori dramaturgul utilizează nuanța rembrandtiană, *penumbra*, amestecul de luminozitate și de obscur, de tenebros". Oricît ar fi de seducătoare comparația cu tehnica rembrandtiană, cu cîteva excepții (Toma Dărăscu

Scanned with OKEN Scanner

din *Febre*, Matei Albu din *Omul care...*, Matei din *Citadela sfărîmată*, Petru Rareș din piesa cu același nume, Cain, Abel și Tatăl din *Jocul vieții...*), există numeroase personaje construite unilateral și care acționează dogmatic (Maria din *Lumina de la Ulmi*, Iulia din *Surorile Boga*, Olga din *Revederea*). Cel puțin Olga din *Revederea* îmi apare de-a dreptul monstruoasă în bizara sa „evoluție", de la iubirea pătimașă la disertația moralistă despre mici-burghezi, filistini, necinste și minciună, pe care o opune sentimentelor sale reprimate. Surprinzător este că Ion Vitner vorbește de „complexitate" prea puțin în cazul reușitelor, plasîndu-și observațiile asupra unor piese ca *Surorile Boga*, *Hanul de la răscruce*. Personaje cu adevărat remarcabile sînt Matei Dragomirescu, „arhetipul tuturor eroilor intelectuali" ai autorului (Ion Vartic). Petru Rareș, Tatăl, „unul din cele mai complexe personaje ale dramaturgiei noastre contemporane" (Aurel Bădescu).

Am descoperit în multe comentarii critice dese referiri la *Citadela sfărîmată* (N. Carandino, Valeriu Râpeanu, Călin Căliman, Ion Vartic), piesă față de care criticii simt parcă o obligație să raporteze creațiile ulterioare. *Citadela* a devenit prin urmare un punct de referință nu atît datorită realizării ei fără cusur, cît mai degrabă datorită statutului ei de nucleu ideatic al dramaturgiei lovinesciene. Comentatorii au observat, prin urmare, reluarea, în piesele ulterioare, a unor motive deja conținute ori anunțate în această piesă. Nicolae Manolescu sesizează că Horia Lovinescu „inventează greu oameni, reluînd, în variante, cam aceleași tipuri : Iulia are siguranța și francheța Bunicii, Ioana e Irina din *Citadela* sau Logodnica din *Hanul*". Ion Maxim vede în *O casă onorabilă*, *Al patrulea anotimp*, *Jocul vieții și al morții*, *Și eu am fost în Arcadia* niște „variațiuni pe teme cunoscute" : „*O casă onorabilă* e din familia *Citadelei sfărîmate* și a *Surorilor Boga* ca dealtfel *Al patrulea anotimp*". Natalia Stancu descoperă „motive literare consacrate", remodelate în diverse piese. Printre motivele fundamentale pe care dramaturgul le tratează cu consecvență s-ar afla cel al fraților (Natalia Stancu, Dumitru Chirilă) dar mai ales cel al „omului sfîrșit" (Ion Vartic) ori al „sfîrșitului de partidă" (Mircea Iorgulescu, Al. Călinescu). Reproșurile privind schematismul con-

Scanned with OKEN Scanner

strucției nu vin însă din recurența motivelor, ci dintr-o anume liniaritate a conflictului, prezentă în piesele de început. Există în astfel de piese chiar o stereotipie a construcției și a limbajului ce provine dintr-o comoditate artistică. Adevărata persistență a motivelor fundamentale din dramaturgia lovinesciană consolidează însă o „unitate profundă" (Mircea Iorgulescu) care asigură o consistență a problematicii.

În ciuda acestor reproșuri, întemeiate, Horia Lovinescu a dovedit totuși că poate evita repetițiile și că poate modifica chiar formula dramatică. *Și eu am fost în Arcadia* și *Febre* nu numai că nu reiau nimic din celelalte piese dar sînt scrise într-o manieră complet diferită, în consonanță cu cele mai noi experiențe teatrale. Tehnica rememorării folosită aici realizează, mai ales în *Și eu am fost în Arcadia,* acea „simultaneitate dramatică", specifică teatrului epic, cerută de M. Gorelik. Diversitatea de planuri dizolvă vechea unitate dramatică. Tot de experiențele teatrului epic țin și intruziunile filmice din *Ultima cursă* ori *Autobiografie.* Această diversificare a modalităților de expresie, inițiată de Piscător, răspunde în cazul lui Lovinescu unei credințe a sa, aceleia că „în viața teatrală piesa *spectaculoasă,* adică aceea care include mijloace de expresie variate (muzică, dans, pantomimă, proiecție etc.), tinde să ocupe un loc din ce în ce mai important. Publicul simte nevoia sintezelor". Iată deci că autorul, din convingere intimă ori la sugestia criticii, a dovedit că poate evita șablonul, că poate construi interesant, chiar foarte interesant.

O particularitate a teatrului lovinescian, nesesizată de critică, o constituie parantezele, indicațiile scenice. De la Camil Petrescu n-am mai întîlnit în teatrul contemporan o știință similară a detaliului din paranteze. Acestea nu explică, cum se obișnuiește de regulă, doar mișcarea exterioară, ci mai ales pe cea interioară, sufletească, redată metaforic. Credința lui Camil Petrescu era că „textul dat în paranteză reprezintă concretitudinea însăși a personajelor și a piesei întregi", „o adevărată necesitate structurală". Horia Lovinescu e convins, se pare, de același lucru. În fine, mai e de observat că deși cele mai multe reproșuri vizau construcția dramatică, Horia Lovinescu a dovedit aici și cele mai

Scanned with OKEN Scanner

solide resurse. E deconcertant un asemenea paradox remarcat, dealtfel, de critică prin observații deloc clemente și evazive. O operație critică lăudabilă ce nu se va mai repeta, din nefericire, cînd va fi vorba de judecata de valoare.

Afinități elective. Întrebat într-un interviu ce bucurii a avut ca spectator, Horia Lovinescu a indicat, simplificînd desigur enumerarea, doar pe Brecht și un anumit teatru al absurdului. Chiar dacă preferințele spectatorului nu pot fi identificate cu cele ale autorului, numele lui Brecht și al cîtorva reprezentanți ai absurdului au fost indicați de critică drept autori influenți. Găsim aici sugerate influențe foarte diferite, de la Renaștere la absurd, dar putem indica dintru început că autorul n-a făcut vreun cult pentru nici unul dintre autorii străini. Cu toate acestea, numele cîtorva apar citate de critici cu o frecvență mai mare decît a altora : Gorki, Cehov, Brecht, adică realismul rus și teatrul epic. Nimeni n-a întocmit o listă cu toate influențele în teatrul lovinescian, lucru inutil, în fond, dar cîteva raportări sînt semnificative. Cei doi scriitori ruși sînt pomeniți de regulă cînd se vorbește de *Citadela sfărîmată* (Ecaterina Oproiu, Ov. S. Crohmălniceanu) și *Surorile Boga* (Ion Vitner). Care sînt argumentele ? Cu precădere tematica : sfărîmarea „citadelelor“ sub presiunea revoluției, dispariția de pe scena istoriei a „inteligentsiei“ aristocratice. Punctele de referință sînt descoperite în piesele gorkiene de tipul *Egor Bulîciov* ori în cehoviana *Livada cu vișini* (Ov. S. Crohmălniceanu). Raportările, foarte exacte, au în vedere nu doar tematica, ci și maniera desfășurării dramei : declinul privit din interior, contradicțiile interne adică, modificările de optică, de atitudine și consecințele lor ca atare. Ceea ce Lovinescu adaugă în plus (în afara contradicțiilor istorice respective) sînt modificările prea bruște în conștiințe, de unde excesul de morală pe care-l aduc unele personaje

Dacă realiștii ruși sînt pomeniți datorită unor afinități tematice, Brecht e citat pentru similitudinea de tehnică teatrală. În afara influențelor deja amintite, Valentin Silvestru observă în piesa *Petru Rareș* „însușirea unei modalități brechtiene : de narare și eșalonare

Scanned with OKEN Scanner

a unei biografii pe etape de cronologie istorică" și „configurarea personajului central nu numai pe coordonata monumentală, ci și pe dimensiuni foarte omenești care-l explică în multe privințe — cum se întîmplă în *Galileu*". Într-adevăr, modalitatea narativă este brechtiană. Cît privește cea de-a doua coordonată, chiar dacă-l vedem pe Galilei gol pînă la brîu, spălindu-se și plescăind zgomotos, adică despovărat de aura geniului, iar pe Rareș în haine ponosite, pribegind prin munți, aceasta nu este o descoperire brechtiană, ci aparține unei tendințe mai generale anti-istoriste, anti-romantice deci, care, prin Anouilh, Dürrenmatt, Giraudoux, Max Frisch și Osborne, a recurs la „demitizarea" eroilor. Oricum, raportarea la Brecht e reală, cu cîteva rezerve. Sub emblema teatrului epic a fost situată și piesa *Jocul vieții și al morții,* piesă raportată cu precădere la Dürrenmatt de către Nicolae Manolescu, datorită tonului batjocoritor și demistificator.

Pentru a nu lăsa impresia că Horia Lovinescu nu are predecesori în teatrul românesc, i s-au asociat doi dintre cei mai străluciți reprezentanți : Caragiale și, mai insistent, Camil Petrescu. Const. Ciopraga vede în *Citadela sfărîmată* „situații satirice ca în unele schițe de Caragiale" ; iar Ion Vlad, „elemente care aparțin viziunii caragialești mai ales în cazul lui Grigore Dragomirescu. Ion Vartic vede în același personaj deghizări fragmentare ale lui jupîn Dumitrache și conu Leonida. Cvasi-caragialean este într-adevăr Dragomirescu, personajul cel mai pitoresc al piesei. Oricum înrudirile nu sînt de substanță și este exclus vreun raport de contiguitate. În cazul lui Camil Petrescu lucrurile sînt mai delicate : e adevărat că dezbaterea de idei a fost anticipată, consacrată chiar de autorul *Actului venețian* dar că Horia Lovinescu este „unicul dramaturg care a asimilat integral, înainte de orice, experiența celui mai remarcabil înaintaș — Camil Petrescu, în datele ei esențiale, artistice, depărtîndu-se însă de individualismul «dramei absolutului» prin căutarea, în social, de soluții pentru orice dramă" (Marcel Duță) este neadevărat și contradictoriu. Definitorie era la Camil Petrescu, după propriile-i mărturisiri, intensificarea dramei „prin sporiri succesive în conștiința personajelor primordiale, și exclusiv prin această alimentare *interioară, nu prin motive exterioare*

Scanned with OKEN Scanner

conștiinței (s.n.)". Desfășurîndu-se în plan cognitiv, dramele camilpetresceiene dezvăluie o autoreflexivitate pe care eroul lovinescian n-o are decît rareori. În plus personajul din urmă se descoperă nu atît prin sine, cît prin ceilalți. Propria-i conștiință acționează în urma unor impulsuri externe, nu lăuntrice, avînd mereu nevoie de un conflict mediator. Pasiunea problematizării, consistența ideaticii sînt însă semnele de netăgăduit ale înrudirii cu celălalt dramaturg.

Comentînd piesa *Petru Rareș,* Romulus Vulpescu vede ilustrate aici majoritatea preceptelor machiavellice (nu în sensul lor peiorativ neapărat). Interpretarea este exclusivistă și de aceea mult mai dreaptă pare observația lui Al. Andrițoiu care-l consideră pe domnitorul moldav un reprezentant al ideilor renascentiste. Aceasta este însă o înrudire ideologică. Fără îndoială, Petru Rareș pare un *uomo universale,* demn de o Renaștere mai bună, mult apropiat de cel descris de Burckhardt.

Similitudinile indicate de critică nu se opresc aici. Cele ce urmează sînt însă întîmplătoare, de circumstanță, nesemnificative, deși juste, cu excepția poate a uneia singure, făcută de V. Mîndra care, nu fără o anume subtilitate totuși, apropia *Hanul de la răscruce* de „faza copilăriei teatrului", cu ale sale personaje purtătoare de măști. În rest, atmosfera beckettiană din *Jocul vieții și al morții* (Virgil Brădățeanu, Al. Călinescu), ecourile din dramaturgia blagiană, în aceeași piesă (Valentin Silvestru), din Agatha Christie și Robert Thomas în *O casă onorabilă* (Dinu Săraru) ori din *Tangoul* lui Mrozek (Dumitru Chirilă) sînt adevărate în insignifianța lor.

Cu deosebiri de nuanță, toate filiațiile indicate de critică sînt exacte și ele dovedesc o corectă situare a dramaturgiei lovinesciene în context național și european.

Text și spectacol. Dezechilibrul dintre receptarea teatrului ca text și ca spectacol în cazul lui Horia Lovinescu nu este un fapt conjunctural. Preponderența spectacolului în fața textului este o realitate și ea nu aparține doar unei perioade. În 1958, după numai cinci ani de la debut (patru de la premiera absolută), Ion Vlad sesiza cu oarecare nedumerire receptarea scăzută de către critică a teatrului lovinescian : „Pare inexpli-

Scanned with OKEN Scanner

cabilă întîrzierea apariției unui studiu închinat unuia dintre cei mai înzestrați și mai solicitați dramaturgi de astăzi. Deși continuă să suscite un interes sporit, deși prezent în repertoriul ultimelor stagiuni, autorul *Citadelei sfărîmate* a fost discutat doar în spațiul limitat al cronicilor dramatice". Am introdus în antologia de față și o selecție din cronicile dramatice tocmai din dorința de a elucida această disproporție, de a-i motiva rațiunile ascunse. Fără aceste cronici tabloul comentariilor ar fi fost incomplet iar judecățile critice ar fi redus considerabil valoarea pieselor lui Lovinescu.

Autorul însuși, înainte de a se fi declarat scriitor, s-a considerat un om de teatru : „În primul rînd, scriitorul de teatru trebuie *să redevină* — așa cum cere marea și străvechea tradiție a genului — *om de teatru*, aceasta fiind chemarea lui și nu aceea de *literator*". Ca om de teatru, dramaturgul trebuie să cunoască și să stăpînească perfect arta spectacolului căci „opera de artă teatrală, rotundă, împlinită, de-sine-stătătoare, este *spectacolul*. Textul constituie punctul viu de plecare și suportul spectacolului. De aceea, autorul dramatic nu trebuie să-și gîndească textul ca pe un scop (așa cum face romancierul sau poetul), ci ca pe o treaptă, ca pe un simplu mijloc de a-și vedea reprezentate, figurate, *jucate* ideile, jocul acesta însemnînd, de fapt, substanța și totodată țelul travaliului său artistic". Opinia, la origine o teză a naturalismului, mi se pare discutabilă și ea poate fi infirmată de numeroase capodopere ale genului care ne-au parvenit pînă astăzi fără să fi avut bucuria de a le vedea reprezentate. În 1945 Radu Stanca se ridica împotriva acestei distincții arbitrare, acceptînd existența unui „teatru literar" : „Un text izbutit dramatic e, prin forța lucrurilor, un text literar, un text artistic ce, după cum nu poate fi confundat cu pseudotextul teatral, nu se poate confunda nici cu poezia lirică, nici cu poezia epică". E adevărat însă că textul cîștigă prin spectacol noi valențe, se îmbogățește, dar aceasta e cu totul altceva. Însă nu e mai puțin adevărat că un text dramatic bine scris rezistă ca literatură în sine. Dealtfel, Nicolae Manolescu își începea comentariul la piesele lui Lovinescu tocmai infirmînd această prejudecată : „Dramaturgia — privită aproape exclusiv în ultimii ani ca spectacol — trebuie, în sfîrșit, anali-

Scanned with OKEN Scanner

zată ca literatură. Să-i aplicăm — fără menajamente — criteriile pe care le aplicăm prozei, poeziei, criticii". Criticul avea dreptate căci aspirația teatrului la un loc în istoria literaturii trebuie să urmeze criteriile de analiză ale literaturii propriu-zise, și nu ale spectacolului. Dacă am judeca teatrul numai după rațiunile reprezentării scenice, ale jocului, ar trebui să alcătuim, în cel mai bun caz, o istorie a spectacolului... Investigația ar trebui să apeleze în acest caz la criteriile sociologice, iar concluziile ar putea fi semnificative pentru „orizontul de așteptare", pentru mentalitatea și gustul unei anumite epoci. Însă, dacă un text bun e astfel și fără transpunerea lui în spectacol, orice text slab, indiferent de maniera în care e scris, poate dobîndi valoare scenică. „Astfel — scrie Camil Petrescu — pentru un bun interpret nu există text nerealizabil scenic fie el, acest text, înșiruire de considerații filozofice sau științifice". Horia Lovinescu are aceeași credință : orice text dramatic, pentru a fi reprezentat, „trebuie să accepte anumite operații care îi asigură longevitatea". Intervenția regizorilor și a actorilor are rol hotărîtor : ea poate amenda sau salva textul.

În cazul dramaturgului nostru nu-i putem judeca piesele după criteriul exclusiv al operei literare. Multe dintre ele sînt vulnerabile, chiar dacă au valențe scenice, și opiniile dramaturgului privitoare la împlinirea în spectacol a piesei de teatru ne fac să bănuim o pledoarie *pro domo*. Conștient de anumite lipsuri literare ale teatrului său, scriitorul a încercat să le compenseze prin imprimarea unui caracter scenic evident. În plus, e aici o carență fundamentală a lui Horia Lovinescu, sesizată de Ion Vartic, ce ar consta în „talentul malefic de a-și minimaliza problematica". Singurul mod de compensare a unor asemenea slăbiciuni îl constituie, prin urmare, reprezentarea scenică. Primatul omului de teatru în fața literatorului l-a sesizat, cel dintîi, Ov. S. Crohmălniceanu încă din 1957 : Horia Lovinescu „a dovedit mai multă pricepere în ale teatrului decît personalitate artistică. Adică a arătat că știe să facă un lucru solid, bine închegat din punct de vedere dramatic, cu caractere neconturate, cu o tensiune susținută, cu o semnificație actuală, interesantă și valabilă și mai puțin că are

Scanned with OKEN Scanner

ceva cu totul propriu, original de spus". În piesele de mai tîrizu, dramaturgul a spus însă și lucruri originale.

Majoritatea cronicilor dramatice demonstrează că, aproape fără excepție, toate piesele lui Horia Lovinescu nedeclarate valoroase ca texte s-au dovedit pe scenă remarcabile. *Și eu am fost în Arcadia,* fără a fi o piesă de excepție, a prilejuit pe scenă un spectacol „bun și aproape bun" (Radu Popescu), producînd un entuziasm și o euforie „care dau aplauzelor convenționale un ton de recunoscătoare mulțumire" (N. Carandino); *O casă onorabilă* își are viața ei scenică indiferent de sărăcia gîndirii, „dinamica acțiunii e covîrșitoare, mișcarea ideilor fiind absentă" (Ion Maxim). „Piesa este spumoasă, dialogul are strălucire, situațiile neverosimile par veridice, suspensul se distribuie cu menajament, gradat" (N. Carandino). În fine, datorită mai ales regiei, piesa e „cu haz, directă, ritmată, susținută, într-un cuvînt bună" (Radu Popescu). Spectacole remarcabile s-au realizat și cu *Noaptea umbrelor,* un spectacol „suplu, foarte bun" (Radu Popescu) ori cu *Surorile Boga* care „stîrnește interesul și entuziasmul spectatorului", dovedind „forță de viață" (Radu Popescu). În plus, piesa „și-a accentuat — prin numeroasele-i montări — caracterul larg accesibil, virtuțile comunicării vii, directe, cu publicul" (Călin Căliman). Succesul spectacolului a fost asigurat și în acest caz de o concepție regizorală „clară" (Ion Marin Sadoveanu). Surprinzător acest triumf, mai ales că Nicolae Manolescu declarase *Surorile Boga* ca fiind „probabil piesa cea mai rea!" Un exemplu și mai convingător de salvare a textului prin spectacol îl constituie *Paradisul* care, datorită lui Dan Micu, împrumută „o metaforă scenică ingenioasă, ilustrînd o vie fantezie" (Dinu Săraru). Nu mai puțin scenice sînt și piese intrate deja în uitare: *Maria* și *Adolescentul* posedă „cîteva semne de teatru cu o ridicată tensiune dramatică" (Ion Cocora).

Într-o situație surprinzătoare ne aflăm însă cînd vine vorba de piesele cu reale calități literare. Parcă este un făcut ca acestea să eșueze pe scenă! *Febre,* de pildă, îi apare lui Ion Vitner ca defectuoasă căci „retrospectiva continuă strică efectul teatral prin hibridizare" iar drama unor personaje (a lui Neli, de pildă) „nu a putut fi pusă în valoare la nivelul premiselor personajului" (N. Ter-

Scanned with OKEN Scanner

tulian). Nici *Omul care...*, piesă bună altfel, n-a avut o soartă mai fericită pe scenă. La Teatrul din Arad a fost montată „fără inventivitate, cu momente de rarefiere a tensiunii și cu un facil și stînjenitor lirico-sentimental episod familiar" (Ion Cocora) ; Valentin Silvestru descoperă în logica intrigii „fisuri, incongruențe". Sînt însă și cazuri în care criticii dramatici au văzut o consonanță între (non)valoarea literară și cea spectaculară. Radu Popescu se arată entuziasmat de reprezentația cu *Omul care...* căci piesa are „oameni vii și autentici, are situații, are dialog, are, să zicem, tot ceea ce trebuie" ; Ion Biberi contestă *Omului care și-a pierdut omenia* atît calitățile literare cît și cele dramatice ; iar Mihai Ungheanu vede în *Petru Rareș* o piesă remarcabilă, cu infinite posibilități de montare. O piesă care și-a dovedit dublele sale resurse (textuale și scenice) e *Jocul vieții și al morții* care a cunoscut un succes fără precedent, întrunind sufragiile unanime ale criticii. Cu toate acestea, impresia de discordanță dintre text și spectacol se menține și ea cere o lămurire mai atentă. Explicația am putea-o găsi tot în „dualismul" teatrului lovinescian : piesele „realiste" capătă pe scenă, datorită unui coeficient mai mare de creditabilitate, noi valențe artistice, în schimb, cele cu substrat „problematic" sugerează pe scenă o anume ariditate dramatică. Încă un argument că fizionomia teatrului lovinescian trebuie recompusă prin cercetarea, deopotrivă, a textului și a spectacolului.

Ne putem explica acum de ce receptarea acestei dramaturgii s-a deplasat simțitor de la text la spectacol. Cele cîteva piese foarte reușite ale autorului pălesc în fața atîtor reprezentații de succes. Generozitatea amatorilor de teatru a consimțit să substituie un defect printr-o calitate în virtutea unei umane legi a compensației. Și apoi spectacolul oferă de fiecare dată (sau ar trebui să ofere) noi satisfacții, în timp ce lectura le refuză. Critica literară mai nouă, eliberată de prejudecăți, încercînd o nouă lectură a pieselor, a reușit, totuși, în bună parte, să scoată teatrul lui Horia Lovinescu din conul de umbră al literaturii. Al. Călinescu, Mircea Iorgulescu, Nicolae Manolescu, Alex. Ștefănescu, Ion Vartic au încercat o reconsiderare critică convingătoare. Impasul prin care a trecut receptarea literară a teatrului lovinescian

Scanned with OKEN Scanner

se explică și prin inadecvarea criticii dinainte, care operase cu instrumente precare și, de aceea, neconvingătoare.

Să mai notez aici și că cei mai pătrunzători cronicari dramatici sau dovedit N. Carandino, Radu Popescu, Valeriu Râpeanu, Valentin Silvestru, Traian Șelmaru, dintre „profesioniști", și Al. Călinescu, Ion Biberi, Mihai Ungheanu, dintre „amatori".

Critică și conjunctură. Horia Lovinescu n-a fost singurul scriitor în jurul căruia judecata sociologică a deformat judecata de valoare. Pînă la reintrarea lucrurilor pe un făgaș normal, ierarhia valorică a acestor piese a cunoscut o fizionomie bizară. Piese mediocre au fost declarate capodopere iar altele foarte bune coborîte sub un nivel nepermis de scăzut. Cel dintîi care a atras atenția asupra acestei anormalități a fost tot Ov. S. Crohmălniceanu: „Există la unii obiceiul de a socoti orice critică aspră adusă unei lucrări cu tematică actuală o tentativă de compromitere a literaturii noastre noi. De ce însă o opinie negativă despre o piesă sau despre un roman constituie neapărat o părere defavorabilă despre o întreagă literatură?" Și tot Ov. S. Crohmălniceanu, urmat la foarte scurt timp de Ion Vlad, a fost cel care a condamnat exagerările din piesa de debut sau a privit cu circumspecție „capodopera" *Citadela sfărîmată*. Cei doi critici au emis cele mai obiective aprecieri într-o epocă în care mai acționau încă criteriile de judecată exterioare operelor (1957—1958). Ov. S. Crohmălniceanu are convingerea că *Lumina de la Ulmi* „e o lucrare artificioasă, simplistă, de un schematism — dacă se poate spune — colorat" iar în *Citadela sfărîmată* descoperă „momente artificiale" și „din cînd în cînd cîte un ton fals". Ion Vlad observă despre prima că „personajele au mai mult calitatea intențiilor dramaturgului grupate nu atît într-o evoluție firească cît mai mult prin «schema» concepută de scriitor", că există „stîngăcii în construcția dramatică a piesei sau în profilul psihologic al personajelor" iar în *Hanul de la răscruce* criticul consideră că „atmosfera terifiantă a piesei este oarecum artificial creată", că există „oarecare monotonie, nu a ideilor, ci a desfășurării dramatice". Comentariile care au afirmat (nu care au susținut!) contrariul au fost evitate de antologie.

Scanned with OKEN Scanner

În ordine cronologică, următorul critic care a judecat cu luciditate și competență teatrul lui Horia Lovinescu și care a dat unul dintre cele mai bune comentarii este Nicolae Manolescu. Criticul a discreditat pentru prima dată, pe drept cuvînt, *Surorile Boga*, considerînd-o „piesa cea mai rea" (ceea ce nu e adevărat căci limita inferioară a creației lui Lovinescu o reprezintă *Revederea*) și a relevat calitățile piesei *Febre*, etichetînd-o ca „literatură adevărată", deși lui Ion Vitner i se păruse de nivel scăzut. Din păcate, opiniile foarte tranșante ale lui Nicolae Manolescu nu și-au găsit ecoul decît destul de tîrziu în excelentul comentariu al lui Alex. Ștefănescu, care a pus capăt prejudecăților. *Febre* a fost acuzată mult timp, din rațiuni conjuncturale, de diminuarea dramei sociale și de înlocuirea ei cu „o schemă relativ convențională și comună de conflict erotic" (N. Tertulian) ori de lipsa de aprofundare a „cîtorva tipuri ce joacă un rol important în desfășurarea acțiunii — Frîncu, Danilov, Anca Mareș" (Călin Căliman). În privința lui *Petru Rareș*, Manolescu nu este unic în recunoașterea valorii. Calitățile remarcabile ale piesei au fost sesizate mult mai repede (I. D. Bălan, Al. Andrițoiu, Romulus Vulpescu, Mihai Ungheanu, Radu Popescu ș.a.). Același lucru s-a întîmplat și cu *Jocul vieții și al morții*, apreciată elogios încă de la premieră. Cu o exigență nu prea obișnuită la ceilalți critici, Manolescu nu reține decît trei piese ca reușite. Acestora le-aș mai adăuga totuși *Omul care...* și *O întîmplare*, o melodramă născută dintr-o premisă de tragedie, altfel bine scrisă, cu o tensiune întreținută admirabil. Și mai intransigent decît Nicolae Manolescu s-a arătat Ion Maxim care, supunînd piesele unui examen critic mai mult decît tăios, nu reține... nimic. Ion Maxim ar putea fi considerat extrema opusă a lui I. D. Bălan care etichetează drept opere desăvîrșite nu mai puțin de nouă piese : *Citadela sfărîmată, Hanul de la răscruce, Moartea unui artist, Al patrulea anotimp, Omul care și-a pierdut omenia, Petru Rareș, Paradisul, Și eu am fost în Arcadia, Jocul vieții și al morții.*

Indicam mai înainte ca cele mai de seamă reușite ale teatrului lovinescian, în parte cu asentimentul criticii, cinci piese aparținînd tot atîtor formule dramatice: melodrama, drama, drama istorică, tragedia polițistă și

Scanned with OKEN Scanner

farsa tragică. Faptul că dramaturgul a excelat în modalități atît de diverse este o reușită aproape unică. O izbîndă care confirmă observația mai generală că Horia Lovinescu este un scriitor de o mobilitate remarcabilă. Aceste piese, aproape toate de natură problematică, par să lămurească, în sfîrșit, triumful direcției „critice", „dramatice" și să asigure acestui teatru o personalitate inconfundabilă.

Mai trebuie să notez că după critica de judecată, ivită în continuarea celei de susținere, a urmat o critică de interpretare (Al. Călinescu, Mircea Iorgulescu, Nicolae Manolescu, Ion Vartic), care a evidențiat complexitatea ideatică a teatrului lui Horia Lovinescu. Acestea ar fi și etapele pe care le-a parcurs receptarea critică. Mai mult, critica de interpretare a încercat și o reconsiderare, din alt unghi, a unor piese controversate. Așa s-a întîmplat cu *Citadela sfărîmată* care, după un sfert de veac, se înfățișează într-o complexitate remarcabilă.

Comentată de un număr restrîns de critici, opera lui Horia Lovinescu n-a fost nici prilej de dispute aprinse, nici de pastișe critice. Cum aminteam la început, comentariile stau sub semnul unei metamorfoze lente, poate și datorită contemporaneității lor cu opera. Ele sînt sugestive însă atît pentru metamorfozele criticii dar mai ales pentru cele ale mentalității culturale. Între imperative conjuncturale și aspirații lăuntrice, teatrul lui Horia Lovinescu pare să sugereze subtila evoluție de la autor la scriitor.

RADU G. ȚEPOSU

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Antologia de față nu este perfectă căci ambiția perfecțiunii ar fi riscat să devină manie. În plus, o investigație exhaustivă în presa ultimilor douăzeci și cinci de ani nu e posibilă fără omisiuni, oricîte dioptrii ar avea ochelarii cercetătorului. Ceea ce am reprodus în antologie, după selecțiile de rigoare, intenționează să ofere totuși imaginea receptării teatrului lovinescian și să sugereze o stare a criticii. Fie că sînt analitice sau sintetice, comentariile au fost ordonate cronologic spre a da o idee mai exactă asupra modificării subtilității critice.

N-am ocolit diversitatea opiniilor, chiar cînd acestea au fost sublime ficțiuni în falsitatea lor, dar am exclus orice comentariu plat și anodin. Cînd cronicile dramatice și-au depășit profilul, încorporînd și considerații generale cu privire la operă, am recurs la transferul lor în cadrul comentariilor critice (cronica lui Radu Popescu la *Omul care...*, sau cea a lui Traian Șelmaru la *Jocul vieții...*)

Cronicile dramatice nu urmează în exclusivitate nici criteriul receptării spectacolelor, nici al valorii acestora. Ele au fost selectate în funcție de profunzimea observațiilor și tocmai de aceea unii cronicari apar mai des decît alții. La baza selecției n-a stat deci criteriul matematic al raportului cantitativ. Totuși, diferența numerică dintre comentariile asupra unora sau altora dintre piese afirmă fără echivoc statutul valoric al acestora. Mai mult, cronicile dramatice sînt și o radiografie a receptării spectacolelor respective.

Falsa receptare a teatrului lui Horia Lovinescu după precepte conjuncturale a fost numai sugerată și rar exemplificată, întrucît imaginea ne-ar apărea deformată și n-ar constitui o referință validă. Pentru a configura un tablou nuanțat al comentariilor, am eliminat adesea multe pasaje nesemnificative, încercînd să evidențiez idei abia sugerate.

Pe tot parcursul antologiei a primat calitatea comentariilor.

R. G. Ț.

Scanned with OKEN Scanner

CONFESIUNI

Scanned with OKEN Scanner

NOUL : NU DE LA FORMĂ...

[...] Este limpede că toate discuțiile duse în vremea din urmă, în presa de specialitate sau în consfătuiri profesionale, cu privire la *noutate, spirit modern, caracter contemporan* etc. au reprezentat, în ciuda aerului lor uneori „teribil", ecoul unor frămîntări și aspirații reale. Ultimii doi ani au adus și rezultate palpabile : cîteva piese de o factură, care dacă nu poate fi numită nouă decît într-un sens foarte relativ, se deosebesc totuși de factura clasică realistă folosită cu precădere de dramaturgie în anii de după Eliberare. [...]

Fără îndoială că îngrădirea dramaturgiei noastre și deci și a spectacolului — din nu știu ce spirit conservator sau conformist — într-o formulă unică, însemna o sărăcire și trebuie să privim cu satisfacție fenomenul de lărgire a mijloacelor de expresie teatrală.

Însă aerul ușor belicos al „novatorilor" nu e lipsit de o nuanță amuzantă. [...]

Din clipa cînd obligativitatea unității de timp, loc și acțiune a fost înlăturată, textul, virtual vorbind, s-a eliberat de orice constrîngere și cred că azi nici un fel de surpriză de ordinul inovațiilor formale nu mai e posibilă. Ne aflăm în fața unei revoluții desăvîrșite, consumate, și atitudinea autorului sau regizorului care se năpustea, pe aria lui „Marlborough pleacă la război", asupra unor uși de fapt deschise, e tot atît de comică ca și cea a criticului care, erudit și sarcastic, constată că un anumit procedeu a mai fost folosit de Pirandello, Brecht, sau mai știu eu de cine. Limbajul teatral, ca orice instrument de cultură făurit istoric, e un bun comun și a

Scanned with OKEN Scanner

reproșa unui dramaturg că folosește retrospecția pentru că Miller a făcut uz de ea în *Moartea unui comis voiajor* (dau un exemplu la întîmplare), e ca și cum ai învinovăți un inginer că întrebuințează betonul sau sticla.

Nu procedeul trebuie incriminat, ci încrederea fetișistă în virtuțile lui magice, tendința de a face din mijloc, țel. A încerca să dai spectatorului senzația de „nori" printr-o aglomerare de procedee mai mult sau mai puțin noi, e și inoperant și fastidios. Inoperant pentru că adevărata inovație presupune originalitate dacă nu mă înșel, — or aceste mijloace nu mai sînt originale — și fastidios pentru că nimic nu obosește mai mult decît falsul dinamism obținut prin abuzul de secvențe, stingere repetată de lumini etc. sau falsa profunzime, mimată prin comentarii, evocări, intervenții din sală ș.a.

Sper să nu fiu greșit înțeles. Nu pledez cîtuși de puțin pentru cantonarea într-o formulă conservatoare. Deși, cred că piesa clasică realistă reprezintă o piatră de încercare a măiestriei și o admirabilă școală pentru dramaturg (aș putea spune chiar că e ideal ca un autor să-și verifice posibilitățile înfruntînd această probă), sînt totuși convins că ea nu poate acoperi toate aspirațiile omului de teatru și ale spectatorului contemporan. Dar aceasta e o altă problemă. Ceea ce vreau să subliniez e doar faptul că dramaturgul ar comite nu o greșeală, ci o absurditate dacă n-ar uza de toate mijloacele de expresie cîștigate de teatru în evoluția lui, atunci cînd ele sînt *necesitate* (în sensul cel mai riguros al cuvîntului), la cuprinsul de idei al lucrării lui. Îmi dau seama că spun truisme, căci mi se pare evident că descoperirea formei e implicată în actul de concepție artistică, încă din clipa fulgurantă a trecerii ideii creatoare din obscuritate la lumina conștiinței. Banalitățile sînt însă uneori utile și cea mai bună dovadă este evidența tendinței de a se pleca de la formă — sau mai bine zis de la mijloace formale — cu iluzia că în acest fel se va ajunge la noutate și prospețime. Iar ispita e cu atît mai primejdioasă cu cît ea cuprinde și o perfidă invitație la facilitate.

[*Teatrul*, V, nr. 1, ian., 1960, p. 76—77.]

Scanned with OKEN Scanner

[...] Credința mea este însă că, pentru a se ajunge la un teatru capabil să oglindească în adevăr măreția și esența epocii noastre și care să nu se mulțumească cu mărunte reproduceri după viața cotidiană, anumite revizuiri sînt necesare.

În primul rînd, scriitorul de teatru trebuie *să redevină* — așa cum cere marea și străvechea tradiție a genului — *om de teatru,* aceasta fiind chemarea lui și nu aceea de literator. Există un adevăr care pare banal poate, ca o monedă tocită prin uzură, dar care tocmai de aceea trebuie lustruit și revalorizat. Și anume : opera de artă teatrală, rotundă, împlinită, de-sine-stătătoare, este *spectacolul.* Textul constituie punctul viu de plecare și suportul spectacolului, dar sensul lui ultim, transfigurarea, trecerea lui pe planul eficiențelor, se săvîrșește numai în spectacol. De aceea, autorul dramatic nu trebuie să-și gîndească textul ca pe un scop (așa cum face romancierul sau poetul), ci ca pe o treaptă, ca pe un simplu mijloc de a-și vedea reprezentate, figurate, *jucate* ideile, jocul acesta însemnînd, de fapt, substanța și totodată țelul travaliului său artistic. Dar a gîndi plastic, în funcție de *joc,* implică respectarea calității primordiale a jocului, care e convenția.

A miza pe virtuțile convenției înseamnă a te apropia de taina artei teatrale. Numai ea e în stare să creeze acea oglindă de care vorbeam, realitate poetică, fragilă și totuși intensă. Căci, ceea ce trage la cîntar e adevărul, și nu verosimilul. (Pentru că a venit vorba de *poezie,* e de semnalat erezia debutanților, în special, care pun semnul egalității între poezia dramatică și *scrisul frumos.* De fapt, frumusețea, chiar autentică, a textului nu constituie decît un aspect secundar al poeziei dramatice, aceasta realizîndu-se ca o luminiscență din folosirea savantă a convenției și din intensitatea ciocnirilor de pasiuni și idei. De aceea, sublimul și grotescul sînt domeniul prin excelență al teatrului.)

Sugerarea naturalistă a realității este antiteatrală și ea împinge drama pe un făgaș prozaic. De aici, interesul pentru cazul particular, precum și caracterul psihologizant al acestui teatru, cu tot ce presupune termenul : cadru intimist, de mică desfășurare, problema-

Scanned with OKEN Scanner

tică măruntă, superstiția amănuntului, cultul intrigii ca lege de bază a dramei, efect superficial asupra publicului, lipsit de putința de a mai realiza contactul colectiv cu dramele majore ale omului. [...]

[*Teatrul*, V, nr. 5, mai, 1960, p. 12—14.]

TEATRU ȘI STIL

[...] O primă observație : în vorbirea curentă și chiar în critica literară, raporturile dintre limbă și stil sînt echivoce. Se spune : limbă pură, trivială, bogată, neglijentă etc., și se spune tot atît de des : stil pur, trivial etc. Dar cuvîntul considerat nu numai ca mijloc de informare, ci chiar prelucrat, transformat în imagine artistică, poate fi întru totul identificat cu stilul ? Există imagini, comparații, analogii, cadențe, întorsături de frază etc., care se ivesc spontan sub condeiul scriitorului și care fac ca limba lui să se diferențieze de limba curentă. Există de asemenea imagini învățate, preluate ca „frumoase“ și care aduc nota zece la compunerea unor elevi silitori. Mulți dintre ei se cred chemați să devină scriitori.

Stilul nu se hrănește însă din spontaneitate și memorie, ci se elaborează printr-o muncă adînc meditată, adînc conștientă și foarte chinuită asupra cuvîntului și a închegării lui într-o arhitectură. (Parthenonul e frumos în fiecare din elementele lui, dar e suprem frumos prin compoziția lor.) Ideea de stil nu poate fi desprinsă de ideea — evident himerică, dar fascinantă și, ca atare, timp de milenii, operantă — a perfecțiunii formale, adică a unei ordini, a unei armonii artificiale opuse de artă curgerii vieții. Dar ideea de perfecțiune formală (ceea ce nu înseamnă deloc „goală“) impune canoanele și canoanele impun artistului o disciplină severă. Teatrul clasic cu rigorile lui de construcție și expresie — dintre care cea a versului nu era cea mai puțin importantă — obliga pe autorul dramatic să aibă stil. De unde, cîteva capodopere inegalabile și multe, foarte multe platitudini grandilocvente. Căci împrumuturile formale în artă, împrumuturile de „frumos“ sînt infinit mai primejdioase decît împrumuturile de idei. Cei vechi nu se

Scanned with OKEN Scanner

sinchiseau deloc de originalitatea subiectului, socotind că o idee nu se inventă, ci se descoperă. Paternitatea e relativă. Pe cînd un vers se face. E un unicat, o formă netransmisibilă.

În această interpretare absolută a noțiunii de stil (muncă lucidă asupra cuvîntului și acceptare deliberată a o sumă de constrîngeri în scopul atingerii unei perfecțiuni formale), imensa majoritate a autorilor dramatici moderni nu au stil. Înlăturarea constrîngerilor, dorința de a sugera și imita firescul vieții de zi cu zi, nevoia de a comunica direct, clar și cît mai repede spectatorului ideile, primatul acordat inspirației, improvizației, fanteziei în dauna compoziției, toate la un loc au instaurat în dramaturgie domnia libertății, adică a antistilului. E regretabil acest lucru ? Cred că n-are nici un rost ca problema să fie pusă în acești termeni. Era inevitabil. (Și totuși, bănuiesc că nu există autor dramatic care să nu fi legănat ideea unei piese ce „ar putea fi scrisă", o piesă solemnă și nobilă ca un oratoriu, cu desfășurări somptuoase și lente, cu frumuseți geometrice și care să amintească în armonia ei armonia universului. Atavisme ?

S-ar părea deci că stilul se reduce în dramaturgia modernă la concretitudinea, precizia, pregnanța și eventual la o anumită poezie a limbii. Ceea ce nu e deloc puțin, ținînd seama de neglijența, graba și lipsa de accent personal care dezonorează atîtea din replicile noastre. (Între paranteze fie spus, pentru că a venit vorba de replică, există în dramaturgia românească de azi o tendință marcată spre replica aforistică, replica de efect. Gustul meu personal în această chestiune n-are nici un fel de importanță. Mă întreb însă, întrucît corespunde tendința asta legilor interne ale teatrului ?) Replica de efect are, în adevăr, efecte imediate : înviorează sala, atrage atenția, place. Joacă rolul focului de artificii. Dar construiește dramatic ? La sfîrșitul unei piese scrise numai pe replici de efect, senzația de mistificare, de neant apare inevitabil. Replica lui Cehov, aparent ștearsă (în afară de momentele în care, savant, autorul pune pedală), închide o imensă mișcare interioară. Pe întinderea unei singure replici — adevărat racursiu dramatic —, interpretul trece printr-o întreagă succesiune de stări, deseori contradictorii. Și ca atare

Scanned with OKEN Scanner

trăiește. În teatru, orice cuvînt care nu permite actorului să joace, și nu adaugă nimic cunoașterii personajului, — mulțumindu-se să placă publicului — e balast, impuritate, lipsă de stil.

În ultima vreme limbajul teatral a fost masiv îmbogățit, dacă se poate spune așa, printr-o adevărată aluviune de termeni și expresii argotice, caracteristice unui anumit tineret. În măsura în care fenomenul acesta bizar s-a petrecut în limbă, era firesc să apară și în teatru. Dar niciodată nu mi s-a întîmplat să-l văd folosit în intenția autorului de a-l explica (ceea ce ar fi foarte interesant) sau de a-l condamna categoric, ci pentru a se obține rîsul, ieftin cumpărat, al spectatorului. E lamentabil. [...]

Pentru că sînt la capitolul limbă, aș vrea să amintesc doar fenomenul simptomatic — și care ar necesita explicații mai largi —, ivit în dramaturgia occidentală de avangardă : discreditarea deliberată a cuvîntului ca mijloc de comunicare rațională. Acolo disoluția formei a atins pragul cel mai de jos pentru a exprima în adevăr o realitate informală, larvară, antiumană.

În teatru, stilul, sau ce a rămas din el, are o particularitate care trebuiește subliniată. El nu se ivește doar ca rezultat al muncii scriitorului asupra limbii, așa cum se întîmplă la prozatori și poeți. Legătura indisolubilă dintre dramaturgie și artă teatrală face ca în munca autorului dramatic să intervină două elemente de importanță cel puțin egală cu cea a cuvîntului : convenția și conștiința spațiului scenic. Dramaturgul ridică textul în picioare biruind și exploatînd (dacă știe să le exploateze) greutățile convenției și văzînd cuvîntul în mișcare. Neîndemînarea, graba, superficialitatea cu care mînuim aceste prețioase, dar subtile elemente care dau în cea mai mare măsură ținută și stil operei dramatice, fac ca deseori textul să rămînă culcat. Nici o retorică nu-l poate scula.

În sfîrșit, mutînd problema stilului de la autorul dramatic la genul dramatic, aș pune o întrebare : existența incontestabilă a unor modalități de exprimare proprii dramaturgiei moderne (să zicem, de la mijlocul secolului al XIX-lea încoace) permite să se vorbească și de un stil dramatic modern în sensul în care se vorbește de stilul teatrului clasic ? Risc o opinie care n-are pretenția să

Scanned with OKEN Scanner

fie un răspuns. Stilul unui gen artistic, într-o epocă istorică dată, mi se pare determinat, pe de o parte, de anumite rigori formale și pe de alta, de o unitate de concepție, de un consens asupra țelurilor și valorilor artei, de o noțiune oarecum unanim acceptată a frumosului. În sfîrșit, pentru realizarea acestui frumos artiștii trebuie să depună solidari o muncă lucidă și consecventă pe o foarte lungă perioadă de timp, astfel încît să ajungă la elaborarea de tipuri stabile. Or, dramaturgia modernă, fiică a unei epoci de nestabilitate, de relativism, de orientări diametral opuse, de mari răsturnări sociale și economice, de surprinzătoare și vertiginoase descoperiri științifice, care modifică fața realității, este ea însăși în continuă mișcare și improvizație, deci nesusceptibilă de a cristaliza un stil. [...]

[*Gazeta literară*, X, nr. 14, 4 aprilie 1963 p. 1, 6. Reprodus în *Misiunea scriitorului contemporan*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 205—208]

[DE VORBĂ CU HORIA LOVINESCU]

[...] Trei motive, ca să spun așa, m-au făcut să scriu această piesă *(Moartea unui artist* — n.n.), considerînd că ele se pot dezvolta. Unul din ele este problema morții, care în dramaturgia mea mi se pare că a fost tratată nepermis de superficial. Cred că n-o putem ignora și credeam că am ceva mai mult și mai bine de spus decît o spusesem pînă acum. Este probabil că dintre problemele abordate în piesă aceasta are și coloratura cea mai subiectivă, răspunzînd unei nevoi de autolămurire a autorului însuși.

În al doilea rînd, totdeauna m-a iritat modul puțin superficial în care au fost înțelese erorile sau abaterile de la crezul estetic ale unui artist autentic. S-a făcut, și am făcut și eu greșeala, să se atribuie acestei „erezii" unor influențe exterioare, pe cînd, de cele mai multe ori, ele reprezintă în realitate efectele unei grave și adesea cumplite crize interioare a artistului, criză pe care acesta uneori izbutește, alteori nu, să o depășească.

A treia problemă care socoteam că merită să fie dezbătută și care comportă implicațiile ideologice cele mai

Scanned with OKEN Scanner

adînci, este una mai actuală ca oricînd, după părerea mea, a responsabilității artistului față de arta lui și de cei cărora li se adresează. Cred că asistăm astăzi la momentul, poate cel mai ascuțit de înfruntare între concepția umanistă și concepția care are drept punct de plecare discreditarea omului, sădirea neîncrederii în forțele lui și în progresul istoric al umanității. [...]

Ceea ce prezintă deosebit cazul sculptorului Manole Crudu este faptul că el își distruge ultima lucrare, nu pentru a renega opera sa anterioară ci, dimpotrivă, pentru că ultima compoziție i-ar fi anulat opera. Plusul acesta de responsabilitate și luciditate mi se pare caracteristic pentru un artist al zilelor noastre și în special pentru artistul socialist. [...]

Moartea unui artist, deși nu părăsește terenul teatrului psihologic pe care l-am practicat pînă acuma, este construită în jurul unui personaj principal iar toate acțiunile celorlalte personaje, chiar dacă implică drame proprii, sînt riguros subordonate rezolvării eroului principal. [...]

[*Scînteia tineretului,* XX, nr. 4662, 15 mai, 1964, p. 3]

[UMANISMUL NOU ÎN DRAMATURGIE]

Cred că orice lucrare are două istorii, una cunoscută, deschisă, și alta mai obscură, ținînd de frămîntările intime, uneori inconștiente și adesea nemărturisite ale autorului. Nu cred în detașarea artistului față de subiectul pe care îl tratează. Chiar cînd acesta i se impune prin aspectul lui concret (un „fapt divers", de pildă), sau cînd autorul preia o temă „clasică". Motivele care au dus *tocmai* la alegerea acelui subiect și *tocmai* la dezvoltarea unei anumite teme sînt, în mare măsură, profund subiective, interesate, aș spune chiar. Ca să nu mai vorbim de faptul că a-ți însuși o idee înseamnă a te căsători cu ea și a angaja deci, în elaborarea lucrării, alături de intențiile lucide, pornirile cele mai adînci din tine. Cred că o lucrare artistică reprezintă o soluție obiectiv-estetică și o alta strict personală care îl interesează doar pe autor, dar care face ca pentru el opera

Scanned with OKEN Scanner

să devină cu adevărat necesară. Se pare că acest caracter de necesitate nu rămîne fără influențe favorabile asupra valorii artistice obiective a operei. [...]

În afară de dezbaterea de idei, care mi s-a părut că merită să fie abordată pentru actualitatea ei — problema responsabilității sociale și politice a artistului în epoca noastră —, motivul intim care m-a îndemnat să scriu a fost nevoia de a mă elibera de o anumită preocupare, de gîndul morții care mă cam hărțuia pe vremea aceea (perioada elaborării *Morții unui artist* — n.n.) [...] Am încercat adeseori să reconstitui procesul de gestație a unei piese la care țin și n-am izbutit niciodată, oricît aș fi răsfoit prin hîrtiile mele din perioada de lucru la care mă refer. Regăsesc planurile pieselor, dar nu ceea ce precedă apariția acestor planuri. Doar, ici și colo, cîte o notație. De cele mai multe ori însă, acestea sînt lipsite de legătură aparentă cu piesa scrisă, încît ajung să mă întreb dacă nu le supraestimez rolul. De obicei — și aș fi curios să știu dacă așa se petrec lucrurile și cu alții — ideea dramatică îmi apare ca o străfulgerare, însoțită, bineînțeles, de entuziasm, sau măcar de emoție. (Chiar dacă se dovedește, ulterior, că nici entuziasmul, nici emoția nu erau justificate.) Aș spune, pentru a fi nu mai exact, dar mai sugestiv, că ideea dramatică îmi apare în felul în care îmi închipui că apare și ideea poetică sau cea muzicală : *ca o descoperire* a unui dat complet, a unui întreg, ca o Minervă născută înarmată. Dar ce sugestii diverse și ce rădăcini au hrănit-o, ce influențe au făcut-o să înflorească la lumină, e greu de spus. Să-ți dau un exemplu în legătură cu o piesă pe care n-am definitivat-o încă. Se cheamă *Omul care și-a pierdut omenia*. În cazul acesta știu că punctul de plecare a fost dorința, nevoia de a scrie o piesă în care scena aproape goală să fie utilizată în toată adîncimea și lărgimea ei, fiind limitată doar de un circular neutru. Văzusem spectacole la Berliner Ensemble și pricepusem dintr-o dată cu ce valențe formidabile și cît de organic poate participa spațiul la realizarea actului artistic complet care este spectacolul. (Textul dramatic nu-și găsește justificarea supremă, după părerea mea, decît în spectacol, valoarea lui autonomă rămînînd relativă.) La această piesă, deci, ideea dramatică a fost premearsă și stimulată de o sugestie spațială.

Scanned with OKEN Scanner

[...] Ideea dramatică este totdeauna o concluzie impusă de o anumită realitate. Ea nu e rezultatul unei speculații abstracte, ci e saturată de viață și cunoaștere. E adevărat însă că evenimentul, faptul concret, oricît ar fi de spectaculos, nu mă solicită în sine. Mă interesează mai degrabă ecourile lui, în măsura în care au pătruns efectiv în mine și mi-au modificat modul de a vedea lumea. Izvorul de inspirație al scriitorului stă în reacția în profunzime a personalității lui față de evenimente, și nu în evenimentele în sine. În general, sînt destul de sceptic față de literatura dramatică reportericească. Nu-i contest un anumit pitoresc și un suflu de prospețime, atunci cînd e reușită, însă e fatal superficială... Situat în condițiile extrem de contradictorii ale vieții moderne și ale exigențelor ei, omul tinde în chip necesar, pentru a le face față, să simplifice și să se adapteze. Se petrece pe știute sau pe neașteptate, un proces spiritual de adaptare la aceste condiții complicate. Adaptarea pasivă cuprinde însă în ea primejdia sărăcirii lăuntrice, a automatizării și standardizării. Îmi doresc eroul lucid, dezbărat de tenebre și psihisme, încrezător în rațiunea și în puterile lui, purtător al cîtorva virtuți fără de care însăși noțiunea de om este goală de conținut — în principal, simțul responsabilității și, implicit, al solidarității umane, însă nu la modul sentimental și filantropic, ci conștient, viril, activ. [...]

[*Teatrul*, IX, nr. 6, iunie, 1964, p. 64—68. Convorbire realizată de T. Z.]

PORNIND DE LA UNELE PROBLEME ALE CONTEMPORANEITĂȚII

[...] N-a existat niciodată teatru mare care să nu pornească de la problemele vitale ale existenței. *Oedip*, *Hamlet* sau *Faust*, pentru a cita la întîmplare trei capodopere risipite în timp, cuprind ele singure mai multe probleme esențiale decît o sută de piese moderne. Noțiunea, pentru a nu se crea echivocuri, trebuie deci precizată. Este vorba în teatrul modern — și tendința nu poate fi contestată — de o pondere mereu crescută a reflexivității discursive, a unei cerebralități și lucidități care merg uneori pînă la demostrația logică. Din acest

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere, tendințele cele mai contrare sau antagoniste, dacă ne luăm după declarațiile autorilor, se întîlnesc sub aceeași acoladă. Actul de gîndire rece, construit, precedă vădit și uneori încearcă să suplinească chiar țîșnirea spontană creatoare atît la Brecht cît și la Ionescu, Sartre sau Camus.

E inutil să ne întrebăm dacă e bine așa sau nu, dar această dramaturgie înseamnă un *pas înainte* în estetica teatrului. Fenomenul există, e inevitabil și dacă creația artistică se înscrie într-adevăr pe o spirală istorică, de ce să nu-l considerăm pozitiv ? Universul a devenit atît de mare și de complicat pentru omul secolului nostru, încît acesta e obligat să-l înțeleagă mai curînd cu mintea decît să-l intuiască.

S-ar putea să se ajungă — dar bineînțeles că orice prevestiri sînt ridicole — la un teatru *de semne,* ideogramatic, după cum, la un anumit punct de saturație, s-ar putea să asistăm la o izbucnire a forțelor afective.

Deocamdată trebuie să constatăm că stăm sub semnul luciditătii. [...]

Nu știu ce e aceea „avangardă pentru avangardă". În fiecare epocă de cultură a existat o avangardă, fenomen obiectiv, necesar, pozitiv. Sterilă este doar pastișa avangardei, dar timpul o elimină de la sine. [...]

Am credința că în viața teatrală piesa *spectaculoasă,* adică acea care include mijloace de expresie variate (muzică, dans, pantomimă, proiecție etc.), tinde să ocupe un loc din ce în ce mai important. Publicul simte nevoia sintezelor. [...]

[*România liberă*, XXIII, nr. 6432, 20 iunie 1965, p. 2.]

[DESPRE METAFORĂ, CONCRET-ISTORIC ȘI GENERAL-UMAN, CLIMAT LITERAR ȘI ALTELE]

[...] Sînt ispitit de o literatură metaforică care să poată cuprinde o problematică mai largă. Viața omului modern a fost atît de extinsă sub asaltul fenomenelor, încît constatarea simplă a fenomenelor duce la pierderea din vedere a semnificațiilor. Nu pot desigur omite diferențele foarte mari dintre oamenii diferitelor societăți contemporane. Dar cred că niciodată n-au existat

Scanned with OKEN Scanner

în umanitate atîtea probleme comune ca astăzi. Dacă nu ne-am referi decît la perspectivele create de știința modernă, de prosperitate și progres, pe de o parte, de distrugere, pe de alta, și tot ar fi suficient. Cred că literatura trebuie pusă nu sub semnul individului, ci al omului. Dacă literatura individuală nu are nevoie de metaforă, literatura omului — mă refer tot timpul la literatura dramatică — necesită metafora. Desigur, cînd vorbesc despre literatura omului, nu am în vedere o noțiune abstractă. Mă refer la contemporanul nostru, căruia așa-zisele probleme general-umane i se pun astăzi într-un chip nou și pe care le rezolvă altfel decît predecesorii săi. Fără a discuta valoarea ideologică a teatrului de avangardă de astăzi, trebuie să recunoaștem că meritul lui principal este tocmai acela de a fi scos drama din limitele foarte strîmte ale unui timp, spațiu și individualități anume. Astăzi, scena, oricît ar fi de mică, poate fi prelungită la infinit : este scena lumii. Eroul poate să se bîlbîie, să poarte mustăți și să se cheme Popescu, cu alte cuvinte să pară că este o individualitate : de fapt e Omul. Timpul poate fi marcat printr-o anumită zi de calendar ; totuși, el este timpul epocii postbelice. *Scaunele* lui Eugen Ionescu își desfășoară numai aparent acțiunea într-un spațiu limitat (într-o încăpere, în Paris) într-un timp limitat, dar avem de-a face cu o metaforă... [...]

[*Contemporanul*, nr. 42 (992), 15 oct. 1965, p. 1—2. Interviu realizat de Toma George Maiorescu]

[DE VORBĂ CU DRAMATURGUL HORIA LOVINESCU]

[...] Am să combat faptul că, din păcate, aplecarea asupra trecutului nostru istoric se face încă pe linia romantismului, pe modalitățile de expresie ale secolului 19. S-au produs experiențe ale generațiilor atît de importante între timp, experiențe sociale și spirituale, încît este imposibil de presupus istoria după modelul înaintașilor. Se ajunge fatal la clișee. [...]

Există o decență a inovației artistice, un echilibru necesar, pentru că există și celălalt pericol al ostentației

Scanned with OKEN Scanner

„modernului". Modern cu tot dinadinsul, iată alt clișeu. Limba dramei istorice este o problemă foarte dificilă. În ceea ce mă privește, am recurs la limbajul obișnuit, cotidian, și rareori, la neologisme. În același context încadrez atenția la așa-numita replică patriotică, deformată adeseori către tiradă, către tonul sforăitor. Nu mi-am refuzat momentele de mobilizare pe sentimentul istoriei, dar am avut grijă să fie autentice. Toate replicile de acest fel pot fi oricînd identificate în textele epocii. [...]

Dintr-o stare de spirit generală, în primul rînd, este un moment de întoarcere asupra istoriei, un moment salutar cu efecte de tonificare. Dintr-o neliniște de meseriaș pe care dumneavoastră ați numit-o polemică, apoi, și, în sfîrșit, pentru că domeniul istoriei oferă șanse de desfășurare literară nebănuite. Personajele istoriei sînt foarte bine filtrate de timp, a rămas numai esența, eroii ni se comunică astăzi cu sensuri multiple. Numai așa îmi explic fatalitatea fericită de a mă fi întîlnit cu Delavrancea în selectarea momentelor principale, în sesizarea pulsului dramatic necesar. [...]

[*Luceafărul*, X, nr. 8 (252), 25 febr. 1967, p. 1, 7]

[DESPRE REGIZOR-TEXT; CLASIC ȘI MODERN; TEATRU BULEVARDIER; EXPERIMENT ȘI „STIMULAREA CREAȚIEI"]

[...] Ca mare parte dintre „problemele" care fac să curgă valuri de cerneală în presa noastră, și disputa în jurul raportului regizor-text e o falsă problemă.

Dacă am împinge pînă la ultimele consecințe logice poziția acelor așa-zișI oameni de teatru care contestă dreptul la creație al regizorului și vorbesc cu surîs ironic despre „viziunea regizorală", ar însemna, între altele, să semănăm moartea definitivă a clasicilor și să transformăm fiecare montare într-un unicat. E absurd, dar nu e mai puțin adevărat că se cunosc destule teatre unde o pietate fără sens față de o anumită punere în scenă a determinat conservarea ei muzeistică spre paguba teatrului respectiv și a mișcării teatrale în general.

Scanned with OKEN Scanner

Textul dramatic, ca operă literară, beneficiază de imunitatea operei literare, dar ca suport de spectacol trebuie să accepte anumite operații care îi asigură longevitatea (a se compara interpretarea teatrului shakespearean în epoca elisabethană, interpretarea romantică a secolului al XIX-lea și bunele interpretări ale zilelor noastre !). Fără aceste intervenții, textele clasice ar intra în conflict mortal cu sensibilitatea epocilor următoare.

Și dacă se vorbește de imixtiunea regizorilor, de ce n-am vorbi atunci de intervenția actorilor ? Într-un anumit sens, fiecare interpret — și lucrul acesta este cu atît mai adevărat cu cît interpretul e mai mare — trădează, modificînd imaginea tradițional-valabilă cîndva a personajelor pe care le întrupează. Ca atare, singura intervenție regizorală nepermisă constă în transformarea unui text bun într-un spectacol prost. Dar experiența de douăzeci de ani încoace cu textele originale arată că lucrurile s-au întîmplat de cele mai multe ori invers. Fac elogiul regizorilor. Și, la urma urmei, ce-ar fi să inversăm datele „problemei" ? Dacă cumva textul dramatic — schematic și proteic în același timp — solicită prin structura lui să fie interpretat și trădat ? Oare fac o glumă ieftină spunînd că un bun text de teatru seamănă cu o femeie frumoasă și fără multe scrupule ? [...]

Divertismentul estetic devine din ce în ce mai mult o necesitate socială. El are meritul de a balansa însingurarea progresivă a omului modern. Dacă ni se pare firesc ca o sută de mii de oameni să trăiască în transă pe stadion înfruntarea a douăzeci și doi de oameni care dau din picioare, sîntem obligați să recunoaștem și dreptul unui anumit public să rîdă și să se destindă în comun datorită teatrului de bulevard. [...]

Experimentul este o lege a vieții artistice. A-i contesta dreptul la existență e o neghiobie. Noțiunea însă, prin exces de folosire, a devenit atît de vagă, încît trebuie precizată de fiecare dată. Cînd teatrul nostru a pus în scenă *Scaunele* de Eugen Ionescu, a *experimentat* reacția și comportarea actorilor și publicului față de o modalitate teatrală necunoscută lor, deși piesa în sine devenise clasică. Alteori, sîntem obligați să folosim termenul pentru a înfrînge o anumită rezistență și opaci-

Scanned with OKEN Scanner

tate a unei părți din critică și chiar a publicului. Consumăm deseori în mișcări strategice și tactice o energie disproporționată față de obiectivele pe care vrem să le realizăm. Se vorbește mult, prea mult, de „stimularea creației", uitîndu-se că prima condiție a stimulării constă în promovarea operativă, cu discernămînt, dar fără întîrzieri și spaime birocratice, a creației existente. [...]

Poezia și teatrul modern se înrudesc prin uzitarea unui instrument de expresie comun : metafora. [...]

[*Gazeta literară*, XV, nr. 13 (804), 28 martie, 1968, p. 1, 6.]

[VALOAREA ȘI LIMITELE EXPERIMENTULUI]

[...] Da, formula „teatru experimental" se folosește, o întîlnesc mereu. Am rostit-o și eu într-o vreme, dar mai ales am auzit-o utilizată și uzată de alții și am observat că folosirea nu a îmbogățit-o cu nuanțe, nu a precizat-o și nu a întregit-o, ci, parcă, dimpotrivă, a golit-o de conținut și a cufundat-o în penumbră. [...]

Îmi e cu neputință să cred în existența vreunui autor serios care cîndva, într-o noapte întunecoasă, să se fi apucat să lucreze la o operă literară experimentală. E o mare lipsă de timp în secolul nostru și nici un scriitor adevărat n-are cînd să se joace de-a experimentele : încercarea cea mare este să te exprimi și să exprimi un adevăr. Un adevăr important. Nici *Regele moare* și nici *Așteptîndu-l pe Godot* nu sînt scrise cu gîndul de a experimenta noi procedee dramatice. E greu să ți-l închipui pe Beckett gîndindu-se : „Încerc — să vedem ce-o să iasă..." [...]

Nu cuvîntul „experiment" e de vină, el e la fel de bun ca oricare altul ; ba chiar, incontestabil, are un aer sever (vine din lumea științei), care inspiră încredere. Ceea ce mă face să-l evit de la o vreme cu un fel de panică este străduința unora de a-l obliga să acopere o sferă de noțiuni străină, și anume sfera creației. De fapt, orice operă literară în care autorul se delimitează față de ceilalți și față de sine, este și o experiență (sau un experiment, dacă vrei neapărat). Numai că, folosit astfel, cuvîntul își lărgește sfera atît de mult încît se

Scanned with OKEN Scanner

subțiază și dispare. În teatru, experimentul are însă un sens precis și ar trebui să ne referim numai la acest sens. E vorba, de exemplu, despre experiențele de regie. Ele sînt și posibile și necesare, iar un teatru de „atelier", cu un public mai restrîns, e un loc potrivit pentru asemenea experiențe. Experimentală este și încercarea de a vedea în ce fel recepționează publicul un autor sau o piesă anume. [...]

Limpede mi se pare un singur lucru : că eticheta „experiment" a devenit un pretext pentru a lăsa într-un plan secund al atenției generale chiar mari talente de dramaturg. Așa se întîmplă, de pildă, cu Marin Sorescu. [...]

[*Gazeta literară*, XV, nr. 29 (820), 18 iul. 1968, p. 6. Interviu realizat de Florin Mugur]

„FIDEL MIE ÎNSUMI"

Există în dramaturgia mea, două linii net despărțite. Un prim „sector" ar fi cel al teatrului de realism psihologic. Un teatru de o asemenea factură se înșurubează mult mai ușor în realitatea imediată, dar asta nu înseamnă că este, totodată, și un teatru mai angajat politic. *Citadela sfărîmată* nu este o piesă mai politică decît *Omul care și-a pierdut omenia*. Dacă acest gen de piese *(Citadela, Surorile Boga, Febre)* revine mai rar în scrisul meu în ultimul timp, explicația trebuie căutată în cuprinsul aceluiași proces care a caracterizat evoluția întregii noastre dramaturgii, și pe care l-am analizat mai înainte. Cea mai bună dovadă că materialul actualității nu mai oferă aceleași motive conflictuale este că, pentru a scrie *Al patrulea anotimp*, a trebuit să mă întorc în urmă cu peste 20 de ani.

Cealaltă latură a teatrului meu cred că mă reprezintă mai adînc, — este vorba de un teatru cu semnificații mai generale. Am încercat în aceste piese să discut problemele omului nostru în măsura în care el este și un cetățean al întregii lumi.

Desigur, în ambele formule intervin variante stilistice normale dealtfel. Esențial este să rămîi fidel datelor

Scanned with OKEN Scanner

tale interioare, permiţîndu-ţi oricîte experienţe de construcţie. La un moment dat, am fost şi eu ispitit de teatrul absurdului, poate dintr-o frică de a nu mi se spune că pierd pasul. Eram, deci, tentat să fac demonstraţii. Sînt bucuros că mi-am depăşit această tentaţie meschină. Teatrul absurdului a fost un mare moment, hotărîtor în evoluţia literaturii dramatice, dar nu-l simt al meu. Am preferat să-mi rămîn fidel mie însumi. Am impresia că fidelitatea unui autor se recunoaşte în primul rînd printr-o permanenţă a motivelor principale, asemeni laitmotivelor care revin în muzică. Nu cred în artiştii care au foarte multe motive. Disponibilitatea pentru orice mă sperie la genii (Picasso) şi mă face prudent cînd e vorba de talente obişnuite. Noi, cei obişnuiţi, ştim prea puţin pentru a ne permite să spunem multe.

Revenind la cele două tendinţe ale teatrului meu, s-ar putea crede că există un divorţ între ele sau o premeditare (ceea ce ar însemna automat că una dintre ele este falsă). Pentru a fi foarte sincer, trebuie să mărturisesc că năzuiesc la o sinteză a lor, o sinteză artistică ; o topire a ideii cu adevărul de viaţă. Este un drum care se poate urmări de la *Hanul de la răscruce* (piesa cea mai „descărnată“ din această serie), la *Paradisul* şi *Cain şi Abel*. [...]

[*Contemporanul*, nr. 45 (1252), 6 nov. 1970, p. 4. Interviu realizat de Dinu Kivu]

NU EXISTĂ CRITICI, CI CRONICI

[...] Există o criză a dramaturgiei în general. După război, asistăm la un moment al teatrului absurd şi la descoperirea pentru mulţi a lui Bertolt Brecht. Adăugăm la aceasta, fenomenul tinerilor „furioşi“ englezi, şi continuarea tradiţiei americane, dar ridicată pe alt plan, corespunzător mentalităţii moderne. Faţă de aceste momente, ceea ce se petrece acum, este mai puţin interesant şi se deplasează spre arta spectacolului. Mai este foarte posibil ca din aceste linii, chiar contrastante, să apară sinteza. Dar, în această privinţă cine poate avea certitudini ? Criza dramaturgiei e ceva firesc. Se caută formule noi, feluri noi de a vedea. E un „respiro“. [...]

Scanned with OKEN Scanner

În primul rînd, vreau să precizez că nu există critici, ci cronici. Există cronici cinstite și altele necinstite, servind interese de grup. Se simte nevoia ridicării generale a criticii pe un plan de autoritate. Neavînd autoritate, eficiența asupra spectatorului este aproape nulă. [...]

[*Astra*, V, nr. 12 (55), dec. 1970, p. 13. Interviu realizat de Florin Colonaș]

[CU HORIA LOVINESCU DIN NOU ÎN ARCADIA]

[...] M-ar tenta teribil de mult să scriu proză. Cred că aș putea să fac proză bună dacă aș avea răgazul material pentru treaba asta. Uneori mă așez la masa de lucru cu intenția să scriu un roman, dar totul fatalmente eșuează pînă la urmă într-o nouă piesă de teatru. E un cerc vicios aici. Începi să iubești teatrul, te lași atras de el și apoi teatrul te copleșește, te asimilează. Ești robul lui. Trăiești din teatru, te simți obligat, aproape în fiecare an, să dai ceva și e greu să te smulgi pentru a te apuca de altceva. Nu mai poți să ieși. Voi scrie o dată o piesă despre noțiunea și sensul — sau nonsensul — teatrului, în epoca noastră. Așa, ca să mă răzbun pe teatru ! [...]

Niciodată nu mi-aș fi închipuit că am să scriu teatru. Trebuie să-ți mărturisesc că nici măcar nu-l frecventam. [...] Totodată am constatat că teatrul îmi impunea un soi de disciplină, mă obliga la o economie de expresie pe care am considerat-o foarte utilă pentru formarea mea scriitoricească. Încercam pe atunci, ca și astăzi să scriu proză. Am și făcut niște proză, fără a o publica însă. Mă nemulțumea prolixitatea. Prin concizia sa, teatrul îmi oferea o soluție, da o rezolvare acestor probleme de început. [...]

Sînt mai multe direcții de dezvoltare în munca fiecărui scriitor și una din lucrări poate să fie reprezentativă pentru o anumită direcție și nu pentru alta. Astfel piesa la care țin foarte mult este *Cain și Abel*, care n-a fost jucată. A fost doar tipărită sub titlul *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. [...] Țin de asemenea la *Omul care și-a pierdut omenia* și care în mod greșit, după părerea mea, a fost socotită de unii ca un

Scanned with OKEN Scanner

fel de feerie, sau mitologie pentru copii, ceea ce este exact o înțelegere pe dos a lucrurilor. Dar țin foarte mult de pildă la : *Și eu am fost în Arcadia.* [...]

Uite, o să-ți mărturisesc că niciodată n-am știtu ce-i *teatru de idei.* Poate aș fi de acord cu această formulă dacă mi s-ar explica pe larg care-i semnificația ei. Termenul ca atare mi se pare însă a fi creat mai mult ca să complice lucrurile decît să le lămurească. Evident, sînt piese de teatru care au o tensiune intelectuală mai pronunțată, o încărcătură ideatică mai mare, decît încărcătura sentimentală, afectivă. Dar asta nu ajunge pentru a fi definite drept *teatru de idei.* Nu există *teatru de idei,* există *teatru* pur și simplu. Bun sau prost. Asta-i altceva ! [...]

Teatrul istoric este un teatru despre istorie, în care *istoria* formează obiectul și subiectul, iar nu anecdotica propriu-zisă. Referindu-mă acuma la o piesă, eu am plecat de la o idee care mă seducea ca artist. În prima parte a domniei lui, Rareș închidea un ciclu. El începe ca pescar și este salvat de pescari în momentul în care este silit să abandoneze tronul. Așadar, de la pescar la pescari. Artistic vorbind, găseam aici o semnificație cu totul particulară, un tot dramatic. [...]

Interesul publicului contemporan se transformă din ce în ce mai mult de la text la spectacol. De aceea se și nasc atîtea spectacole care au la bază un text foarte subțire, sau un text fără importanță, aproape improvizat. Nu știu, eu sînt destul de pesimist în ceea ce privește viitorul teatrului. [...]

[*Astra,* VII, nr. 5 (72), mai 1972, p. 1, 14. Interviu realizat de Ileana Corbea. Reprodus în Ileana Corbea și Nicolae Florescu, *Biografii posibile,* București, Editura Eminescu, 1973, p. 117—125]

CONDIȚIA SCRIITORULUI DE TEATRU

[...] Scriitorul de teatru — detest termenul de dramaturg care, dealtfel, în alte limbi înseamnă altceva — e un soi de fenomen hibrid, ce-și extrage substanța artistică din două experiențe spirituale diferite. Hibridi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea nu este însă cu necesitate artificioasă și debilă, ci poate produce exemplare superioare și viguroase.

Ce anume determină pe un anumit tip de scriitor să scrie teatru e o chestiune mai complicată, ce n-are rost să fie discutată aici și nici nu m-aș încumeta eu să-i găsesc rezolvarea. Aș spune doar că autorul dramatic simte probabil mai intens nostalgia artei ca act magic colectiv și imediat operant asupra colectivității.

Iată deci că nu neg deloc rudenia de frați vitregi între scriitori dramatici și ceilalți scriitori, dar revendic ca acest fapt obiectiv să fie recunoscut ca atare, adică în sensul unei diferențieri specifice și nu al unei discriminări penibile atît pentru cei ce-o fac, cît și pentru unii — mai slabi de înger — din cei ce o suportă. [...]

[*Teatrul*, XVII, nr. 5, mai, 1972, p. 7—8]

MĂ CONSIDER UN AUTOR AL ACTUALITĂȚII

[...] Mă consider un autor al actualității, chiar atunci cînd unele dintre piese au un caracter metaforic, de parabolă. Ba aș putea spune că mai ales acestea sînt lucrările care pleacă de la o meditație mai profundă asupra realității și nu de la înregistrarea ei faptică. [...]

Desigur, fiecare aduce o notă personală în arta pe care o practică. Dacă aș avea totuși o concepție personală despre dramaturgie, aș fi șef de școală. Nu sînt! [...]

Debutul în dramaturgie l-am făcut sub semnul realismului critic, pe care nu l-am părăsit nici acum. E cazul să mai reamintesc aici *Citadela sfărîmată*, *Surorile Boga*, *Moartea unui artist*, *Al patrulea anotimp*? Fără această experiență mi s-ar fi părut că formula realistă — înțeleasă în sensul ei imediat și oarecum strîmt — nu este cea mai aptă pentru a exprima realitatea pe care secolul XX a pus-o în fața omului modern. Mă refer, de pildă, la amenințarea atomică, la primejdia ca, din cauza unei civilizații tehnice atît de avansate cum este aceea de astăzi, omul să nu mai poată lua contact cu realitatea vie decît prin intermediari...

Scanned with OKEN Scanner

Dorința de a mă apropia de astfel de teme care oglindesc preocupările (repet — preocupări și nu atît sentimente), m-a făcut să caut cele mai adecvate formule pentru a le exprima. Așa am ajuns la parabolă, la simbol. Formula folosită în *Hanul de la răscruce ; Omul care și-a pierdut omenia* corespunde acestei necesități. Evident formula aceasta nu este ferită de lipsuri. Predominarea jocului de idei și a simbolului, în dauna vitalismului pe care îl presupune totuși orice operă literară, se face resimțită în aceste piese și, în orice caz, le desemnează numai unei categorii de public. Cred că după cele două experiențe atît de diferite de care am amintit, maturitatea artistică a însemnat pentru mine o încercare de sinteză a acestora. [...]

Da, ar fi ideal ca teatrul să se adreseze tuturor oamenilor ; din păcate, în epoca noastră diversificarea categoriilor de public este din ce în ce mai evidentă și, ca atare, teatrul — fără a renunța la aspirațiile cuprinderii marelui public, în sensul bun al cuvîntului, așa cum se pare că se întîmplă în antichitate — este obligat să țină seama de această diversificare, de categorii sociale, de clase. Aceasta este cauza pentru care 90 la sută din teatrele din lume au un repertoriu clasic. Ca fenomen pozitiv aș remarca faptul că la noi se luptă împotriva acestei tendințe. Din dorința de a se realiza un interes cu adevărat colectiv pentru teatru. [...]

Ca spectator, am avut multe bucurii (fără să le numesc supreme pentru că atunci ar însemna să nu mai dorești nimic) ; aș aminti una din aceste bucurii : descoperirea teatrului lui Brecht, a unui anumit teatru al absurdului. [...]

Cui nu-i este teamă de moarte ? Recunosc însă că dacă în unele dintre piesele mele *(Moartea unui artist, Omul care și-a pierdut omenia, Și eu am fost în Arcadia* și *Cain și Abel),* tema morții e principală, aceasta se datorește în mare măsură faptului că ele încearcă să fie expresia unei experiențe personale intime și anume aceea de a depăși frica de moarte. În sensul acesta ele reprezintă pentru mine niște trepte spirituale și nu simple ficțiuni sau teze dogmatice. [...]

[*Argeș*, IX, nr. 7 (98), nov. 1974, p. 10. Interviu realizat de Dan Manolescu]

Scanned with OKEN Scanner

[...] Ar trebui, de pildă, să reflectăm puțin mai mult atunci cînd vorbim despre obligația ca teatrul nostru să fie un teatru *profund etic*. Rămîne de văzut dacă nu confundăm deseori eticul cu moralizatorul, cu predica moralizatoare. Ar trebui văzut exact în ce măsură eticul se întrepătrunde cu esteticul, în așa fel încît să devină valoare estetică.

În sfîrșit, termenul care mă supără cel mai mult, în jurul căruia se creează cele mai multe confuzii, este acela de actualitate. Se spune că piesa cutare este actuală, piesa cutare este inactuală, nu este destul de ancorată în realitate. Însă, ținînd seama de desfășurarea vertiginoasă a istoriei, dar și de ritmul de creștere cu totul uluitor al societății noastre, ceea ce este actual, și e foarte interesant astăzi, se poate perima foarte repede ; aș putea să dau drept exemplu o sumă întreagă de teme care, la ora respectivă, au fost salutate pentru actualitatea lor, și care, chiar dacă aveau valoare, au ieșit din circuitul teatral, nu mai interesează publicul, și mai ales publicul tînăr — pentru simplul motiv că o serie întreagă dintre aceste probleme au fost de mult rezolvate și depășite și ne găsim mereu în fața altora.

Bineînțeles că este un act politic atunci cînd se păstrează în circuit anumite piese de valoare — mă refer de pildă la o piesă ca *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, care rămîne o piesă de actualitate, în sensul bun al cuvîntului, deși privirea autorului se îndreaptă în special asupra unor evenimente și fenomene revolute, pe care le știm foarte bine cu toții, din documentele de partid, din presă, din experiența noastră personală. Aici găsesc însă că e carența teatrului nostru politic. Atenția autorilor și creatorilor de teatru (pentru că și eu sînt de părere că acest teatru politic nu se poate face decît în strînsă colaborare între autorii spectacolului și autorul dramatic) ar trebui să se îndrepte asupra *contradicțiilor societății noastre*. Iată tema majoră pe care o putem găsi astăzi. Contradicțiile în societatea noastră sînt recunoscute, nu le ascunde nimeni, a vorbit despre ele secretarul general al partidului ; efortul cel mai meritoriu ar fi nu de a scoate în evidență aceste contradicții, ci de a le preîntîmpina, astfel încît ele, cu timpul,

Scanned with OKEN Scanner

să nu riște să devină antagonice. În momentul cînd acest efort de concentrare se va îndrepta într-adevăr asupra unor teme esențiale, care ne angajează pe toți, nu vom mai fi tentați să calificăm drept teatru politic orice piese, deseori piesulițe, pentru simplul fapt că au drept erou un președinte de gospodărie sau un director de minister, și care pun probleme de etică măruntă. Cînd vom înceta să mai numim teatru politic acest gen de teatru, ne vom găsi realmente în fața unui teatru care să intereseze masiv, să angajeze direct, dureros cîteodată, colectivitatea în întregimea ei. Numai așa, scriitorul și artistul pot deveni cu adevărat martori ai timpului lor, și nu fotografi ai acestuia. Pentru aceasta se cere însă un lucru esențial (talentul — să presupunem că există) : *cinste*. După cîte știu, primul lucru care se cere unui martor, atunci cînd este adus în fața instanței, este să jure că *va spune adevărul și numai adevărul*. Iată o obligație care ne revine tuturor celor ce rîvnim să devenim martorii timpului nostru.

[*Teatrul*, XX, nr. 7, iulie 1975, p. 9—12]

EFICIENȚA FORMATIVĂ

[...] Distincția care se face, în mod obișnuit, între ceea ce numim rolul educativ al teatrului și funcția lui artistică este artificială ; ea reprezintă una din numeroasele prejudecăți pe care le moștenim fără să le mai discernem, fără să le mai judecăm, și de aici concluzii inexacte. Că teatrul are o funcție educativă în sensul formării spirituale a publicului este după părerea mea un truism, un lucru care n-a fost pus niciodată sub semnul întrebării. Dar această funcție educativă nu poate fi confundată cu o funcție didactică. Eficiența formativă a teatrului nu poate fi dezlipită de valoarea estetică, și faptul acesta e un adevăr atît de banal încît ajungi să te întrebi cum se mai pot face distincții de acest fel. [...] În ceea ce privește obligațiile dramaturgiei originale față de uriașa mișcare de amatori, desfășurată de o bucată de vreme mult mai organizat în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", lucrurile sînt mai puțin complicate. Ideea care nu este, sau n-a fost deloc gre-

Scanned with OKEN Scanner

șită, de a scrie texte și teatru anume pentru amatori, cred că ar trebui oarecum amendată, la ora evoluției noastre actuale, în privința exigențelor față de aceste texte, care ar trebui să treacă de sub zodia simplificărilor și a schematizărilor în sfera esteticului [...] Cred că fiecare din aceste piese (*Jocul vieții și al morții...*, *Patima fără sfîrșit*, *Umbrele nopții*, n.n.) corespunde unor deziderate obiective atît de clare, încît nu e nevoie să insistăm asupra lor. Mai important e poate faptul că ele sînt expresia unor preocupări subiective care, din fericire, mai mult sau mai puțin, se integrează acestor deziderate. Diversitatea tematică mi se pare firească pentru orice autor, dar, din păcate, critica noastră teatrală sesizează arareori și foarte superficial unitatea subiacentă de motive sau, mai exact spus, de laitmotive pe care o presupune, în mod obligatoriu, opera integrală a unui autor [...] Pentru a ocoli totuși orice intenție polemică, trebuie recunoscut că dintotdeauna marile opere dramatice au fost mult mai rare decît celelalte producții literare și că judecata ultimă nu o va putea pronunța decît timpul. Cred cu tărie că, în ciuda slăbiciunilor ei — dar în ce domeniu nu există slăbiciuni! —, dramaturgia noastră contemporană a atins astăzi niște parametri necunoscuți în trecut, că are infinite posibilități de dezvoltare în viitor și că este și va continua să fie una dintre pîrghiile cele mai solide în mobilizarea conștiințelor pentru edificarea lumii pe care o dorim cu toții.

[*România liberă*, XXXVII, nr. 10800, 18 iulie 1979, p. 2]

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZE
ȘI SINTEZE

Scanned with OKEN Scanner

I

CONST. CIOPRAGA

DESPRE CONSTRUCȚIA EROILOR DIN „CITADELA SFĂRÎMATĂ"

[...] Personajele dramei se grupează antitetic urmînd o *simetrie* cerută de logica internă a conflictului. Pe primul plan apar, dintre bărbați, reprezentanți a două generații : pe de o parte, avocatul pensionar Grigore Dragomirescu și diplomatul Georges Gătescu (cu doi t), pe de alta, Matei și Petru, fiii lui Grigore. Ca figuri de-al doilea plan apar Costică, nepot al lui Grigore, om de afaceri, exponent al lumii afacerilor și aviatorul Dan Pleșa, element cinstit. Mai interesantă este gruparea eroilor, în scopul reluării prin contrast a concepțiilor exprimate de trei generații : respectiv Bunica, apoi fiica acesteia Emilia, Adela, prietena Marie-Jeanne, soția lui Gătescu și în fine tînăra învățătoare de obîrșie rurală, Caterina.

Clasicul *conflict între generații,* rezolvat în mod obișnuit prin triumful ideilor noi reprezentate de tineri, ar fi dus ca într-un decorativ bazat pe alternanțe la previziunea contrastului de alb-negru. Dramaturgul i-a dat o rezolvare nouă, răsturnînd în mod neașteptat valoarea polilor. Bunica este purtătoarea de bună-credință a ideilor de progres și umanism, iar fiii ei și unul din nepoți speră în menținerea lumii disparente. [...]

Se mai definesc eroii și prin *reciprocitate de vederi.* Același Petru spune despre el însuși în comparație cu Matei : „Eu iau altă cale : aceea a riscului. Să te socotești ca într-o junglă, să nu mizezi pe prietenii, ci să accepți ideea adversității tuturor" (p. 10). Irina, în disputele cu Matei, se conturează ca oscilantă între mirajul unei false filosofii a deznădejdii și bunul-simț. Pentru Matei idealul în dragoste este, ca în *Tristan și Isolda* „o mistică a dragostei" echivalînd cu moartea care pe-

Scanned with OKEN Scanner

cetluiește legătura în eternitate. Irina vede altfel : „Dragoste și moarte... Nu, dragoste și viață, viața !“ (p. 17). [...]

Prin *vechiul procedeu al efectelor contrastante* se obțin situații satirice ca în unele schițe de Caragiale. Pretenția de rafinerie se vede anulată de afișarea involuntară a vulgarității. Bogătașa Adela, găzduită după naționalizare în casa cumnatei ei Emilia, își uită morga, cînd e vorba de mici socoteli pecuniare... [...]

Horia Lovinescu are imaginație plastică și analitică totodată, dînd fiecărui moment psihologic reflexul material adecvat. Eroii cu tendințe pozitive se explică prin intermediul unor *raționamente cu aspect aforistic,* punîndu-se într-o lumină favorabilă. [...]

[*Iașul literar,* nr 12, dec. 1955, p. 88—92]

OV. S. CROHMĂLNICEANU

NOI TALENTE IN DRAMATURGIE

[...] Ce notă individuală, deosebită aduc în dramaturgia noastră nouă piesele lui Horia Lovinescu e greu de spus, pentru un motiv foarte simplu. Autorul — cel puțin pînă acum — a dovedit mai multă pricepere în ale teatrului decît personalitate artistică. Adică a arătat că știe să facă un lucru solid, bine închegat din punct de vedere dramatic, cu caractere neconturate, cu o tensiune susținută, cu o semnificație actuală, interesantă și valabilă și mai puțin că are ceva cu totul propriu, original, de spus.

Apoi, între *Lumina de la Ulmi* și *Citadela sfărîmată* e o mare diferență, Horia Lovinescu afirmîndu-se ca dramaturg de fapt de-abia cu a doua piesă. Prima, în ceea ce mă privește, continui să cred că e o lucrare artificioasă, simplistă, de un schematism — dacă se poate spune — colorat. (Tema iese astfel din comun, vizînd un mediu special, lumea scriitoricească, pe scenă se discută probleme intelectuale, apar diferite exemplare pitorești, un critic prolecultist, un poet serafic, o femeie vampă, un estetician „rafinat“ burghez, un cioban „de

Scanned with OKEN Scanner

pe Rarău", care spune „rivoluție", „fimeie", „n'ica", „țîfre", „io", „crîstelniță" etc., acțiunea trece prin cîteva momente „tari", asistăm la o ședință furtunoasă, eroul își părăsește domiciliul conjugal, eroina e împușcată ș.a.m.d.)

Există la unii obiceiul de a socoti orice critică aspră adusă unei lucrări cu tematică actuală o tentativă de compromitere a literaturii noastre noi. De ce însă o opinie negativă despre o piesă sau despre un roman constituie neapărat o părere defavorabilă despre o întreagă literatură ? [...]

Cazul lui H. Lovinescu e foarte elocvent. Multora dintre cei care au contestat valoarea *Luminii de la Ulmi* li s-a aruncat acuzația că lovesc în lucrările „cele mai înaintate", cele mai „combative" ale literaturii noastre.

Dar iată că printre ei se găsesc destui care, păstrîndu-și părerile despre prima piesă a lui H. Lovinescu, constată cu o reală satisfacție că *Citadela sfărîmată* e o operă bună, serioasă, de o indiscutabilă ținută artistică, revelatoare pentru talentul de dramaturg al autorului. Acestea toate, deși *Citadela sfărîmată* nu e mai puțin combativă și „înaintată" decît *Lumina de la Ulmi*.

Să mă întorc însă la subiect. Nu stau în picioare obiecțiile unora care au încercat să descopere în *Lumina de la Ulmi* greșeli ideologice, teze antimarxiste. Piesa pledează împotriva ruperii scriitorilor de viață, caută să ilustreze cît de primejdioase pot fi în creație influențele unui mediu intelectual corupt, stăpînit de o concepție formalistă asupra artei și dușman construcției socialiste. Foarte bine ! Nu-i nimic greșit aici. Dimpotrivă, sînt chiar de dorit cît mai multe lucrări care să înfățișeze aspectele variate ale luptei de clasă pe tărîm ideologic scoțînd în relief cu inteligență forța filozofiei, a moralei și esteticii comuniste.

Problema nu e deci de orientare în cazul *Luminii de la Ulmi*, ci de realizare. Nu e greșit ce vrea să spună autorul, ci devine greșit prin felul cum o face. Slăbiciunile piesei izvorăsc din necunoașterea vieții, sau, dacă vreți, dintr-o cunoaștere abstractă, generală a ei, dintr-o cunoaștere neaplicată pe individualitatea fenomenelor, pe particularitățile lor concrete, vii ceea ce din punct de vedere artistic tot necunoaștere e. Lipsa de indulgență a multor scriitori față de schematismul di-

Scanned with OKEN Scanner

verselor situații din piesă se explică printr-un fel de ironie paradoxală a împrejurărilor. Oamenii de meserie au fost puși pentru întîia oară în fața unei lucrări inspirate din viața pe care o cunoșteau cel mai bine și a cărei reprezentare concretă o aveau în modul cel mai pregnant. La o asemenea confruntare, schematismul desigur că sare în ochi. Scriitorii au trăit, în sfîrșit, starea de spirit a atîtor cititori, muncitori sau țărani, care nu se recunosc adesea în cărți ce pretind că se ocupă de ei.

Schema întîmplărilor, în mare, e posibilă. Dar procesele morale care justifică și decid acțiunile sînt grosolan și simplist imaginate, fără o logică riguroasă interioară, fără intuiția dialecticii subtile a sufletului omenesc. Emil Comșa e scriitorul talentat, cîștigat pentru literatura nouă, după o scurtă experiență decadentă în tinerețe. Ca note distincte i se mai dau o doză apreciabilă de orgoliu și oarecare rămășițe ideologice burgheze. Soția lui, Maria, e omul sănătos, inginerul îndrăgostit de meseria sa și însuflețit de idealurile constructive ale clasei muncitoare. Drăguță, inteligentă, cinstită, îl iubește pe Comșa, alte semnalmente — vorba lui Topîrceanu — n-are. Paul Negulescu, prietenul casei, scriitor și el, e — spre deosebire de eroul principal — elementul combativ; Alice — femeia fatală; inginerul Baziriade, amantul ei — sabotorul cinic, abil, stăpîn pe sine și obișnuit să „joace tare"; Nițescu — eseistul burghez mereu cu Proust, Joyce, Thibaudet pe buze; Spătaru — poetul mistic; Bontescu — pescuitorul în apă tulbure etc., etc.

Mișcarea e dictată strict de această schemă socială, simplist, fără nuanțe, fără o particularizare individuală elementară.

Eroii principali trăiesc o dramă sumară. [...]

Situația e cu totul alta în *Citadela sfărîmată*. Și aici apar momente artificiale, și aici sună din cînd în cînd cîte un ton fals. Dar sentimentul că în ansamblu lucrurile se leagă, că acțiunea se desfășoară după logica intratabilă a vieții, că mișcarea sufletească a personajelor conține un dramatism real, că e vorba deci de o piesă bună, copleșește. Scene întregi se fixează în minte, închipuind adevărate sinteze rezumative ale situațiilor, cu o semnificație clară, impresionantă. Un asemenea moment memorabil, e, de pildă, cel cînd Petru primește

Scanned with OKEN Scanner

din partea lui taică-său învestitura de „cruciat". Odrasla cea mai tînără a Dragomireștilor anunță familiei hotărîrea sa de a pleca pe front ca aviator. Mama, desperată, strigă : „*Kuki !*" și izbucnește în plîns ; unchiul Costică încearcă să o liniștească... [...]

O egală valoare concluzivă, aproape simbolică, o capătă finalul actului II. Bunica, fiziciană cu renume, omul de știință integru, atașat regimului, descoperă monedele de aur ale Adelei ascunse în camera ei și, țintuind cu vîrful bastonului pachețelul azvîrlit pe masă, își interoghează familia cu o asprime de judecător : „*Ce înseamnă asta ? Am întrebat ce înseamnă asta !* (Izbucnind) *Sînteți surzi, n-auziți ? Cine a ascuns monedele astea de aur în scrinul meu ? Cine a îndrăznit să facă asta ?*" Și continuînd cutremurată de scîrbă și revoltă : „*Cu ce drept îmi impuneți voi rușinea asta ? Cu ce drept îmi murdăriți părul ăsta alb ?*"

E aici realizată o paralelă strivitoare de destine înrudite tragic prin condiția lor biologică și opuse cu înverșunare unul altuia de violența luptei între clase. [...]

Ce arată în fond piesa lui Horia Lovinescu ? Majoritatea recenzenților a văzut în ea o dramă a familiei burgheze, căreia evenimentele revoluționare îi sfarmă unitatea. Dislocarea aceasta, care are loc sub efectul forțelor dinăuntru și dinafară, e caracteristică. Piere celula unui întreg organism social, se prăbușesc citadelele unui mare sistem fortificat ; de aici și titlul : *Citadela sfărîmată*. Drama s-ar înscrie în categoria pieselor gorkiene de tipul *Egor Bulîciov și alții*. Familii burgheze asaltate de valul revoluției, pîrîind din toate încheieturile sub loviturile lui. Într-un fel, categoria e și mai largă : drama dislocărilor familiale urmărind-o și Cehov în alt mediu, cel al „*inteligentsiei*" aristocratice ruse scoase din scena istoriei de lumea brutală a relațiilor capitaliste (vezi *Livada cu vișini*). Există deci un asemenea gen de piese, și, la proporțiile respective, lucrarea lui H. Lovinescu îi respectă specificul. Drama e văzută dinăuntru. [...]

Redusă la aceste cîteva linii comune ale genului, drama desigur nu-și relevă latura originală. Ea apare abia în înfruntarea dintre Petru și Matei, ciocnirea lor reprezentînd procesul unei întregi concepții de viață. Autorul a țintit în special să reprezinte mizeria filozo-

Scanned with OKEN Scanner

fiei aventurii, a filosofiei „supraoamenilor“, care gîndesc istoria și o configurează după capriciul voinței lor. Cu un asemenea mit înșelător, ambițios și absurd, fascismul a amăgit numeroși intelectuali. Matei nu e un fascist în accepția brutală a cuvîntului. El nici nu face politică. Are preocupări deasupra acestor îndeletniciri, „înjositoare“ pentru el. Dar „filosofia“ lui presupune politica, și anume politica aventurii, politica fascistă. Matei se socotește prea sus și disprețuiește prea mult oamenii pentru a acționa. Fapta, care materializează gîndul, e pentru el o operațiune degradantă. Fiul cel mai mare al Dragomireștilor profesează ca și alți filosofi abisali trăirea *„dincolo de bine și rău“* (Nietzsche), *„marile evadări“* din lumea concretă, sensibilă *(„Universul e iluzie“, „eu sînt unica realitate“)*. Gloata e chemată să înfăptuiască ceea ce supraomul creează prin jocul liber al gîndirii sale. [...]

E de arătat cum se spulberă miturile plăsmuitorului de miraje, cum oamenii își pierd treptat încrederea în falsul profet, cum își dau seama că minte, cum se leapădă de el și-l lasă singur pe *„omul deasupra binelui și răului“*, să se zvîrcolească asemeni unui vierme nemernic în țărînă. Aceasta e demonstrația cea mai eficientă a minciunii conținute în filozofia aventurii. Obiecția că Matei nu face nimic e stupidă, pentru că mitul lui se distruge tocmai prin neputința unui asemenea om de a face ceva, neputință din ce în ce mai evidentă. [...]

Supărător e la Horia Lovinescu caracterul uneori prea elaborat, prea vizibil „făcut“, al construcției dramatice. E un fel de subliniere prea apăsată a determinărilor, o prefigurare a ceea ce are să se întîmple. Bunica face prevestiri în actul I : *„Nu citadelă, ci o casă de orbi, asta sînteți. Așa cum merge războiul, o să se întoarcă cu josul în sus nu numai liniștea voastră prostească, ci toată societatea asta care vi se pare solidă ca o stîncă.“* Caterina, la fel : *„Mi-e milă de ea. Și de Irina mi-e milă. O să fie foarte nenorocită“*. Cu toată „rafinata“ lui intelectualitate, Matei nu depășește în puținele-i intervenții teoretice cîteva formule ieftine, reproduse după ureche și fără nici o modulație personală. Iar mistica dragostei totale, iar Tristan și Isolda (Amintiți-vă că în crizele lui de „rafinament“ artistic, Comșa ajungea tot aici !“.)

Scanned with OKEN Scanner

Autorul e prezent pe scenă, dar nu dizolvat în eroi, ci ca regizor al faptelor, un regizor bun, ce-i drept, care însă nu era rău să fi rămas nevăzut. [...]

[*Cronici literare (1954—1956)*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 280—313]

V. MÎNDRA

ÎNTRE TRAGEDIE ŞI MELODRAMĂ

[...] În repetate rînduri *Moartea unui artist* a fost considerată exclusiv ca piesă închinată problemelor creaţiei artistice, altfel spus a raporturilor dintre artist şi societate. De fapt tema creaţiei este abordată nu numai sub acest aspect ci mai ales ca justificare a existenţei în general, ca măsură a omului adevărat. Creaţia capătă un conţinut mai lărgit semnificînd aportul fiecărui om la patrimoniul umanităţii, cristalizînd participarea individului la eternitate. Bineînţeles este vorba de o înţelegere conştientă a actului creaţiei, înnobilat de acea „gîndire a mîinii" care în concepţia argheziană dă formă nepieritoare ideilor.

Eroul piesei nu poartă accidental numele Meşterului Manole. El este un Manole modern care descinzînd din mit acordă alte răspunsuri vechilor întrebări. Pentru a conferi operei sale durată, meşterul legendar a absorbit în zidurile mînăstirii o viaţă de om. Fabula este încă o dată tălmăcită : omul autentic devine spiritualmente nemuritor prin ceea ce smulge materiei dure în procesul muncii creatoare căreia îi dedică întreaga sa viaţă. Eroului îi este atribuită o îndeletnicire metaforică : el cioplește în piatră tare reprezentări statuare ale omului, consacrîndu-şi prin urmare existenţa ideii de umanitate. Sensul trăirii se află tocmai în misterul creaţiei. Munca fiecărui om capătă valoare eternă prin caracterul său util, prin satisfacerea necesităţii istorice. Aceste adevăruri esenţiale dobîndesc un relief neobişnuit fiind descifrate pe traseul unei acţiuni de un puternic tragism.

Tema tragediei se pronunţă din primul tablou al piesei. Eroul principal al cărui echilibru interior a fost

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna deplin, se află brusc față-n față cu amenințarea surdă a morții. Ciclul existenței sale s-a încheiat, clădirea monumentală pe care a ridicat-o prin munca sa de-o viață îi cere acum, spre a fi împlinită, supremul sacrificiu. Încercînd să sfideze legile firii, sculptorul se străduie să ridice obstacole în calea ineluctabilului, căzînd pradă unei *erori tragice*. Lipsit de voluptatea muncii — Manole caută să obțină un alt punct de sprijin. Autorul construiește în jurul eroului, cu o finețe care nu alterează precizia, personajele necesare acestui joc tragic. Rînd pe rînd, iluzia căsătoriei reconfortante (Claudia), nădejdea reluării muncii prin intermediul unuia dintre fii (Vlad), și — în cele din urmă — speranța dobîndirii dragostei unei fete tinere (Cristina) se ivesc și dispar dovedind zădărnicia tratativelor de evadare din ordinea naturală a lucrurilor. Un alt fiu (Toma) apare pentru a opune în episodul dragostei alternativa tinereții biruitoare, dar și pentru a semnala distanța sensibilă între generații pe planul preferințelor. Personajele dramei prezintă caractere ferme care capătă proporții simbolice prin ridicarea trăsăturii distinctive a eroului respectiv la valoarea unei *poziții*. Dispuse în jurul eroului tragic, celelalte figuri fixează puncte de reper în itinerariul abrupt al acestuia. Cristina desemnează imaginea *vieții*. Dada se află în comunicație sufletească cu tărîmul opus, ceilalți determină prin contrast relevarea datelor interioare ale principalului personaj. Autorul conduce conflictul pînă la limita sa extremă. Manole abandonînd subterfugiile se găsește față-n față cu spectrul dispariției iminente. Șocul provoacă un spasmodic recul, absorbit încetul cu încetul prin sublimare artistică. Statuia spaimei de moarte eliberează conștiința eroului de obsesia necunoscutului. Oroarea pe care o stîrnește ultima sa sculptură, materializare a unei slăbiciuni degradante, îl ajută pe sculptor să facă pasul decisiv spre regăsirea tăriei sufletești. Finalul duce pe ultima treaptă ideea tragică : moartea va fi primită cu seninătatea datoriilor împlinite și a înțelegerii sensului continuu și ascendent al ciclului vieții. Dispariția unei individualități care a căpătat în piesă dimensiuni ample comunică sentimentul trist al pierderii unei entități umane unice și transmite înălțimii filozofice a concluziei tonalitatea gravă a marilor dureri.

Scanned with OKEN Scanner

Simplitatea prin concentrare în esențe, caracterizarea eroilor prin accentuarea „dispoziției spirituale" a fiecăruia și, prin urmare arhitectura sobră, logica strînsă a dezbaterii au menținut consecvent intriga scenică în contextul cosmic. A fost înfăptuită astfel atmosfera favorabilă tragediei favorizîndu-se totodată transmiterea umanismului de o reală valoare educativă, pronunțîndu-se un răspuns răspicat în numele umanismului socialist. Materialul dramatic dens, tratat cu o severitate adecvată, a barat drumul melodramei. [...]

[*Gazeta literară*, XII, nr. 2(565), 7 ian. 1965, p. 7]

VALERIU RÂPEANU

„SURORILE BOGA" DE HORIA LOVINESCU

S-ar părea că ultima creație a lui Horia Lovinescu este numai o replică modernă la cele *Trei surori* de Cehov. Primul act ne-ar putea duce chiar la concluzia pripită și nefondată pe valențele intime ale piesei că autorul *Citadelei...* a transmutat conflictul cehovian cu aproximativ o jumătate de veac mai tîrziu, în alte împrejurări sociale, alt mediu geografic numai pentru a urmări din punct de vedere psihologic reacțiile unor caractere în mare parte înrudite. Nu aceasta a fost intenția lui Horia Lovinescu care în *Surorile Boga* a dezvoltat un conflict nou, cu alte soluții, cu alt mod de înțelegere a evoluției destinelor omenești. Dar nu este vorba aici numai de distanța în timp, pentru că ea singură nu este decît, parțial, grăitoare și cele cîteva decenii ce despart cele *Trei surori* și *Surorile Boga* n-ar determina numai optica structural nouă, de înțelegere a vieții și de rezolvare a căutărilor înfrigurate, proprii eroilor din piesele amintite. Explicația acestei profunde cotituri în felul de a înțelege viața o vedem în transformările ce-au determinat eliberarea omului de sub povara incertitudinii, a prejudecăților și egoismului.

Dacă în finalul celor *Trei surori*, Maşa, Irina și Olga privesc spre viitor cu speranța că într-o zi vor ști care

Scanned with OKEN Scanner

e rostul vieții lor, avînd conștiința că „suferințele noastre se vor preface în bucurii pentru cei care vor trăi după noi", cele trei surori din piesa lui Lovinescu obțin la sfîrșitul piesei certitudinea demnității umane, cîștigate nu fără durere și suferință, nu fără un zbucium intens, dar definitiv cîștigată. Admițînd deci că *Surorile Boga* este o replică, dar o replică socialistă, a celor *Trei surori*, nu este mai puțin adevărat că, după părerea noastră, Horia Lovinescu a încercat aici să dea și o altă replică. De astă dată pe plan mai restrîns, și anume raportat la cadrul literaturii române. Într-adevăr, primul act ne duce cu gîndul la lumea tîrgurilor patriarhale ale lui Sadoveanu sau a „orașelor unde se moare" din vasta literatură a lui Cezar Petrescu. Dacă peisajul e neschimbat: aceleași case modeste, aceeași gară mică, același tren local, dacă întîmplările par că se repetă (intrigi, adultere, scandaluri etc.), aici însă circulă un curent subteran ce începe să frămînte conștiințele. Aici vedem iarăși deosebirea structurală dintre *Surorile Boga* și creația de pînă acum scrisă pe tema tîrgului de provincie, ce o face, într-un anume fel, să fie considerată drept răspunsul și rezolvarea dramelor consumate fără glorie, tacit, dezonorant, cu ani în urmă. Orașul de provincie e zguduit de exploziile dinamitei viitorului. Într-un moment istoric de anvergură, mersul înainte al vieții, apropierea iminentă a marii confruntări și declanșarea ei l-au scos din amorțire și încremenire, conștiințele oamenilor sînt solicitate acum de întrebări ce vor răspunsuri, luări de poziție categorice. Profesorul Mereuță nu mai e un Miroiu ce-și urmărește liniștit „steaua fără nume" pe cerul mirific; problema epitetului în cronica lui Neculce, pe care o studiază de ani, devine subsidiară tumultului revoluționar. Mai întîi își pune problema chinuitoare și la început de nedezlegat asupra cauzelor războiului și a posibilităților de a realiza fericirea. Detestă violența și, naiv, mai crede că poate să-și păstreze bîrlogul în care să creeze în liniște. Dar la 23 August, sub influența forțelor muncitorești, ia arma în mînă și trage împotriva hitleriștilor, mai apoi activează în partid. Scrie încă articole haotice despre „fericirea" ideală, utopică, dar nu mult după aceea îl găsim printre combatanții pe frontul reconstrucției, al redresării economice, al luptei împo-

Scanned with OKEN Scanner

triva secetei și a sabotajului, sfîrșind tragic, ucis de o bandă teroristă. Într-adevăr, orașul patriarhal și-a rupt vraja de minciuni, prejudecăți, și-a desrămat dulcea și inerta adormire în fapte fără glorie și fără semnificație.

Privind evoluția dramaturgiei lui Horia Lovinescu, observăm că în cazul *Surorilor Boga,* deși se preiau anumite elemente din *Citadela sfărîmată,* gîndul ne duce uneori la prima piesă a autorului, *Lumina de la Ulmi.* Și aceasta mai ales cînd unele episoade sînt tratate într-o manieră reportericească ilustrativă, prezentă în actul II al piesei.

E drept, trăsăturile distincte ale artei sale scriitoricești se precizează în noua piesă, de pildă modul în care se constituie conflictul lucrărilor sale dramatice. Și în *Citadela sfărîmată,* și în *Surorile Boga* conflictul, mai puțin spectaculos, se susține mai cu seamă prin drama intimă pe care o *trăiesc* cîteva dintre personaje, prin zbuciumul lor interior. Termenii înfruntării sînt foarte inegali. Mai ales cînd un caracter răsucit, frămîntat, în căutarea drumului de viață, se întîlnește cu altul care a aflat răspuns la toate întrebările. Atunci replica celui din urmă este umbrită de o oarecare netezime declarativă, de o sfătoșenie afectată. Așa se face că și în *Surorile Boga* atenția este captată în primul rînd de cîteva destine aflate într-un moment de răscruce, cu un itinerar sufletesc marcat de prăbușiri și înălțări, de căutări intense. Ceilalți, ca activistul Pavel Golea din *Surorile Boga* sau savanta Dinescu din *Citadela sfărîmată,* reprezintă mai degrabă un *ideal,* un model. Ei cumulează calități morale deosebite, dar nu izbutesc să le fructifice convingător în acțiune. Așa fiind, noi vedem cele două piese ca făcînd parte dintr-un ciclu — încă departe de a fi încheiat — privind evoluția țării noastre, simbolizate prin cîteva familii cu colateralii și cercul lor de relații în anii ce au premers și au urmat lui 23 August.

Și aici vom stabili cea de-a treia confruntare a eroilor lui Horia Lovinescu : și anume aceea cu ei înșiși. Pentru că și în *Surorile Boga* fiecare din eroi se privește cu o luciditate ce este proprie pieselor lui Horia Lovinescu, fiecare caută a vedea cum a crescut sufletește de la o perioadă la alta în focul luptei pentru o altă alcătuire socială. Din istoria familiei românești, Horia Lo-

Scanned with OKEN Scanner

vinescu ne-a dat pînă acum două componente ale acestui ciclu. Nu știm dacă afirmația noastră corespunde intențiilor autorului, dar motivul fundamental comun al celor două piese, problematica morală aceeași — *Surorile* completînd ceea ce lăsa deschis *Citadela* —, ne face să credem că acesta va fi subiectul predilect al lui Horia Lovinescu și, ca să fim sinceri pînă la capăt, și terenul pe care va înflori cu cea mai mare vigoare talentul său.

În orice caz, interesant de reținut mai e un fapt ; caracterul oarecum închis al *Citadelei...* a generat o desfășurare scenică să spunem mai concentrică și mai simetrică ; lărgirea frescei sociale a imprimat în *Surorile Boga* un alt ritm de desfășurare, uneori dispersat, lipsit de coeziune.

Dacă *Citadela sfărîmată* rămîne un moment hotărîtor nu numai în creația lui Horia Lovinescu, dar și în dramaturgia noastră, *Surorile Boga* constituie pentru autor un moment de căutare.

[*Noi și cei dinaintea noastră*, București, E.P.L., 1966, p 187—190]

ION MAXIM

HORIA LOVINESCU : „ȘI EU AM FOST ÎN ARCADIA"

[...] Dintru început trebuie să spunem că cele patru piese care alcătuiesc volumul lui Lovinescu, *O casă onorabilă, Al patrulea anotimp, Jocul vieții și-al morții în deșertul de cenușă, Și eu am fost în Arcadia* sînt variațiuni pe teme cunoscute : *O casă onorabilă* e din familia *Citadelei sfărîmate* și a *Surorilor Boga* ca dealtfel *Al patrulea anotimp* unde abia în final dramaturgul ne face să credem că a intuit ceva, foarte puțin dealtfel, din mutațiile valorice petrecute în conștiința tineretului contemporan, din conținuturile unei conștiințe socialiste. Din păcate, majoritatea scenelor sînt construite cu vechile lui mijloace și privesc realitățile obișnuite ale primilor ani de prefaceri. *Jocul vieții și al morții* este din familia *Hanului de la răscruce*. Ultima doar, care dă și

Scanned with OKEN Scanner

titlul volumului încearcă o abatere, propunind o temă oarecum neobișnuită, deși o putem apropia de eforturile din piesele mai vechi ce pledează pentru omenie și puritate.

Ar fi inutil să facem un inventar al calităților dramaturgului Horia Lovinescu. Tocmai că aceste calități atrag după sine, dat fiind facilitatea exercițiului lor, și neajunsurle pieselor. În prima, dinamica acțiunii e covîrșitoare, mișcarea ideilor fiind absentă. Dar piesa își are viața ei scenică indiferent de sărăcia gîndirii. Acțiunile se împletesc cu grijă, replicile se întretaie cu o repeziciune demnă de o cauză mai bună. O țesătură de întîmplări ce nu pot fi rezolvate decît printr-un *deus ex machina* la care dramaturgul recurge pentru a salva ceea ce se mai poate, cu dezinvoltură ca și cum spectatorii ar vedea pentru prima dată o piesă iar el, autorul, își poate permite față de asemenea nepricepuți, orice. Introducerea atunci cînd te aștepți mai puțin a *iluzionistului* rezolvă totul dar cu ce preț! Cu prețul unui eșec total din care finalul, ingenios altfel, nu poate drege absolut nimic. Amuzamentul, atît cît există, știința construcției dramatice de care abuzează, succesiunea îndrăcită a replicilor ce pot stîrni exclamații și admirația noastră, meritau o soartă mai bună. Păcat că Horia Lovinescu le-a cheltuit în această farsă polițistă ce nu ne spune nimic sau ne spune foarte puțin.

Melodrama *Al patrulea anotimp* are toate calitățile și toate neajunsurile unei melodrame. Dealtfel aceste două subtitluri: „farsă polițistă" și „melodramă" par să ceară indulgență pentru scăderile pieselor. Într-o farsă polițistă se cade să trecem cu vederea loviturile de teatru, surprizele chiar fără justificare iar într-o melodramă nu se poate spune nimic despre amestecul nedozat suficient dintre comedie și dramă. Pentru că piesa, trecînd peste titlul ei sugestiv și programatic, este un amestec de scene tari cu personaje caricaturizate la maximum în care se picură din cînd în cînd problemele majore ale unor „foști", ale revoluției și ale tinerei generații cu altă mentalitate dar încă suficient dezorientată. [...]

Ultimele două piese-parabole nu poartă nici un subtitlu, neavînd deci nevoie de nici o justificare. *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* pledează pentru

Scanned with OKEN Scanner

continuitatea vieții în orice condiții, ceea ce este de-a dreptul monstruos. Pentru că exceptîndu-l pe *Abel* și pînă la un punct pe *Ana,* ne aflăm între niște monștri. Nu interesează prăpădul care a făcut din lume un imens pustiu de cenușă peste care plutesc semnele morții. [...]

Și-n această piesă ca și-n celelalte didacticismul e transparent. Horia Lovinescu ține întotdeauna să facă o demonstrație, să pledeze pentru o cauză. Dar oricît de nobilă ar fi cauza și de convingătoare demonstrația, acestea nu se precipită întotdeauna în substanță artistică. Și atunci intervine meșteșugul dramatic, dialogul viu, replicile scurte, adesea salvatoare. Nu e cazul însă cu piesa *Și eu am fost în Arcadia,* unde reactualizarea unei povești întîmplată demult îl obligă pe dramaturg la multiple secvențe dar și la replici explicative obositoare. Tehnica povestirii atîrnă ca un lest nefolositor.

Înțelesurile piesei rămîn ascunse. Semnificațiile, în caz că le are, se dezvăluie cu greutate. După o triplă lectură *Arcadia* e tot atît de ascunsă ca înainte. [...]

[*Orizont,* XXII (206), nr. 6, iunie 1971, p. 55—58]

RADU POPESCU

ȘI EU AM FOST ÎN ARCADIA !

Ce poate însemna mitul Arcadiei în spiritul unui scriitor cu o viață intelectuală și morală atît de frămîntată ca Horia Lovinescu nu vom afla decît în parte din conținutul ultimei sale drame, spre care ne ducem invidioși și ispitiți în același timp de îndrăzneața afirmație a titlului : *Și eu am fost în Arcadia !* E firesc : un scriitor nu spune tot, decît foarte rareori, și e clar pentru oricine că Horia Lovinescu nu se găsește încă în această situație sufletească. Și cine știe dacă se va găsi vreodată !

Dar atît cît vrea să ne spună, încă poate fi deosebit de prețios — doar e vorba de visul fericirii, nu ? *Căci noi n-am fost în Arcadia,* nici unul dintre oamenii obișnuiți nu ajunge în Arcadia, și de la cîțiva exploratori

Scanned with OKEN Scanner

atît de fantastici ai tărîmurilor „de deasupra“ și „de dedesubt“ — ca Homer, Dante, Goethe — așteptăm descifrarea unui secret suprem, a Marelui Secret. Ca și acești mari predecesori, Lovinescu ne descrie, prin gura lui Hans Cojocaru, o călătorie în „Arcadia“, în „tărîmul celălalt“ și, fără a pune rezultatele acestei călătorii pe același cîntar cu ale precedentelor, trebuie să recunoaștem că ne alegem, și de aci, cu o fărîmă. Îndrăzneala lui Lovinescu este mare atunci cînd atacă o asemenea temă — dar cum am putea să ne rezervăm adeziunea, cînd îndrăzneala e adevărata datorie a unui scriitor ?

Hans Cojocaru repetă, pînă la un punct, cazul lui Blaise Pascal, e om de știință, matematician de valoare excepțională, pe care o boală necruțătoare îl doboară în plină tinerețe, stimulînd în el forța, dată numai naturilor nobile, de a-și accepta crîncenul destin, și chiar de a-l învinge, pentru că izbutește să-i smulgă secretul, — secretul, deopotrivă, al vieții și al morții. Care este acest secret ? E că, în secretul ei, în esența ei, viața e de o supremă frumusețe, care depășește și epuizează fenomenul biologiei individuale, în așa măsură încît moartea cade pe această sleire, ca o cortină, necesară și, în ultimă instanță, indiferentă. Tocmai de aceea simțirea, trăirea acestei frumuseți, este cel mai adesea rodul unei incandescențe a conștiinței, obținută prin criză maximă, acută, a biologiei. Ca și Goethe, Lovinescu pomenește de frumusețea necuprinsă a „clipei“ unice. După ce a trecut prin încercarea suferinței individuale, după ce a învins-o, — într-un monolog prometeic de viziune cosmică a morții, Hans Cojocaru e într-o stare de spirit care se aseamănă cu a lui Pascal, și parcă ne așteptăm să-l auzim exclamînd : „*Joie ! Pleurs de joie !*“ Un om care a pătruns o asemenea taină, un om capabil de a auzi glasul cel mai secret și mai minunat al vieții, e marcat de un fel de aură, de un fel de sacralitate a seninătății și a purității ; Hans Cojocaru are ceva din Alioșa Karamazov, din Mîșkin, din toți marii iluminați ai literaturii, fără a fi exact din aceeași categorie cu ei. Dar harul său e incontestabil, și desigur că, la acțiunea lui, sînt receptivi, în primul rînd, „păcătoșii“ :

Scanned with OKEN Scanner

gazetarul Alex și mica actriță — Emi, care primește raza lui Hans ca o adevărată Maria-Magdalena. Opaci, impermeabili, rămîn virtuoși, „fariseii", reprezentați prin antipatica Laura, soția lui Hans, coruptă pînă la fibră de respectabilitate ipocrită.

Dacă toate aceste asocieri — cu Pascal, cu Dostoievski, cu *Biblia* — se produc, ca să zic așa, de la sine și dacă ne-am lăsat în voia lor, e pentru a sublinia meritul lui Lovinescu de a ataca o temă și un caz care trag ușor spre soluția mistică, fără ca el însuși să se fi lăsat răpit în această direcție, ci păstrîndu-se firesc și ferm în domeniul celui mai clar materialism : Hans Cojocaru subliniază încrederea lui în datele și puterile rațiunii, resortul științific al gîndirii sale, deosebirea fundamentală dintre „Arcadia", „paradisul" său și „raiul creștin". Arcadia nu înseamnă mîntuirea prin moarte, ci mîntuirea prin viață, demonstrație făcută, literar vorbind, printr-un „mister".

Bine, dar ce este viața, ce este viața ca Arcadie ? Sigur că, aici, e vorba de o construcție intelectuală, de un concept. Arcadia ar fi, după formula lui Hans Cojocaru, „ordine și frumusețe". Cu toate că eroul nu omite de a ne spune că formula sa e un citat (iar noi nu putem omite că Lovinescu n-ar avea decît de cîștigat reprimîndu-și, măcar olecuță, mina livrescului), el nu-l preia integral : „...lux, calm și voluptate" lipsește. De ce ? Din pricina șuviței de sînge german care curge în vinele lui Hans Cojocaru ? Introduce acest sînge o nuanță de austeritate și severitate gotică, în imaginea decadent-păgînă a lui Baudelaire ? Sînt lucruri nu de importanță fundamentală pentru înțelesurile filozofice ale dramei, dar interesante în tezele lor proprii și care ar merita o discuție. În orice caz, iată-l pe Horia Lovinescu clasicizînd, clasicizînd pe linia, mai modernă, a integrării, sau a completării, helenocentrismului în categoria mai largă a unei culturi europene. Repet : foarte, foarte interesant... [...]

[*România liberă*, XXIX, nr. 8166, 26 ian. 1971, p. 2. Reprodus în *Cronici dramatice*, București, Editura Eminescu, 1974, col. „Masca", pp. 52—56]

Scanned with OKEN Scanner

CONDIȚIA OMENIEI

[...] În *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (Horia Lovinescu — *n.n.*) pleacă de la mitul biblic al lui Cain și Abel, intenționînd transpunerea sa în ceea ce ar părea să fie condiția sfîrșitului vieții pe pămîntul invadat de cenușă, după un cataclism care n-a fost totuși general. Oamenii par aduși la condiția primară a unei existențe izolate, cu trebuințe minime dar esențiale, cu apetituri necenzurate de civilizație și colectivitate. Cel numit Tatăl, tatăl lui Abel și al lui Cain, o dorește violent pe Ana, tînăra îndrăgostită de Abel și iubită de el, dar posedată fizic de Cain. Cel din urmă apare în piesa lui Lovinescu sub chipul unui „desperado", asemănător unui „mercenar din Congo", cum arată autorul, destul de tare să străbată deșertul de cenușă spre a găsi, acasă, dorita liniște și destul de îndrăzneț spre a-l înfrunta din nou după ce își omorîse fratele și o lăsase însărcinată pe Ana ; destul de îndrăzneț sau de laș...

Semnificațiile operei, înrudită ca atmosferă cu o literatură contemporană de gen, de factură beckettiană, cu specifică violență în relații și situații, nu sînt prea lesne de extras, un aspect apare însă evident și probabil că pe acesta a ținut să-l pună îndeosebi în lumină scriitorul, anume că în orice condiții biruitoare este totuși viața, păstrată sau zămislită oricum. De asemenea, piesa vrea să îndemne la meditație asupra resurselor nesfîrșite de puritate, de existență pozitivă, reprezentată de Abel, fratele ucis, dar învingător prin spiritul care, datorită lui, o animă pe Ana. E drept că femeia poartă copilul făcut cu Cain, dar sufletește este și va fi a lui Abel. În această contradicție Abel-Cain, stăruie străvechea opoziție între bine și rău, etern prilej de meditație. Simbolic, în piesa lui Horia Lovinescu izbînda este a binelui, a noblețeî sufletești reprezentate de Abel, al cărui spirit rămîne să guverneze existența făcută să perpetueze viața. Cain pleacă înfrînt, în timp ce o nouă

Scanned with OKEN Scanner

ființă își strigă și prin aceasta își afirmă dreptul de a exista. Poate să fie totodată un avertisment în privința brutalității de atîtea ori triumfătoare sau dacă nu triumfătoare capabilă de fapte odioase.

Piesa este totuși mai puțin grea de sensuri decît s-ar fi așteptat cei obișnuiți cu substanța pieselor lui Lovinescu, cu capacitatea acestuia de-a investiga psihologia, de-a adînci semnificații vorbelor, faptelor, relațiilor dintre oameni. Aici se simte întrucîtva intenția de-a fi interesant. [...]

[*Horia Lovinescu*, în *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 150—173]

NICOLAE MANOLESCU

APOCALIPSA BUFONĂ

[...] Din formula teatrului de idei s-au născut și satirele politice ale lui Horia Lovinescu : *Paradisul* și *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. La originea lor este mereu *Hanul de la răscruce*. Toate vizează, într-un mod dramaturgic personal, asemănător poate cu al lui Friedrich Dürrenmatt și Günter Grass, degradarea societății moderne într-o lume de roboți monstruoși : sînt satire ale tehnocrației și ale birocrației, ale dezumanizării și violenței. (Ca o coincidență, în 1957, Grass a publicat piesa *Hochwasser* unde e vorba de o simbolică inundație ce surprinde într-o casă izolată cîțiva oameni.) Tragedia face în ele loc grotescului. Dürrenmatt spunea : „Lumea noastră ne-a introdus în domeniul grotescului așa cum ne-a condus la bomba atomică : în același fel în care tablourile apocaliptice ale lui Hieronymus Bosch țin de purul grotesc". Întrebat dacă se socotește pe nedrept absent din *Teatrul absurdului* al lui Esslin, Dürrenmatt și-a explicat propria formulă astfel : „Nu cred că mă înscriu în linia lui Beckett sau Ionesco. Aș numi mai curînd teatrul meu un teatru al paradoxului, pentru că tocmai consecințele paradoxale ale celei mai stricte logici mă interesează de obicei".

Scanned with OKEN Scanner

Paradisul lui Horia Lovinescu este, pînă la un punct, o astfel de piesă, paradoxală în logica ei, sarcastică, violentă, directă.

Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă e și ea o apocalipsă tragi-comică : după un posibil dezastru atomic, planeta se regăsește ca la biblicele ei începuturi : Adam, Abel, Cain. Sfîrșitul lumii coincide parțial cu începutul ei. Paradisul din care întîiul cuplu uman a fost izgonit poate fi de data aceasta interpretat ca fiind însăși lumea umană pulverizată de bomba atomică (de care amintea și Dürrenmatt). Un deșert de cenușă, înaintînd zi de zi spre ultima așezare umană — iată tot ce a rămas. Tatăl, Adamul biblic, care acum nu mai are nici măcar nume (fiindcă numele lui simbolizînd începutul ar fi cu totul nepotrivit în această *Fin de Partie*), este un bătrîn detracat, libidinos și jalnic, un măscărici abject. Abel, fiul cel bun, este idealistul, „fericitul", care a rezistat tuturor cataclismelor neatins (ce sămînță are idealismul acesta !), senin și imperturbabil, găsind încă în reveriile lui nocturne puterea de a-și imagina paradisul. Cain, fiul cel rău, întors de pe fronturile africane unde s-a bătut ca mercenar, cinic, dezgustat, nepăsător, are, în spaima lui de moarte și în plictiseala ce-l macină, numai viziuni infernale. Eva lipsește : prima femeie din lume a murit. În locul ei, Ana. Iubită de Abel, dar posedată de Cain, Ana asigură continuitatea. În deșertul de cenușă, după ce Tatăl se spînzură (dar nu înainte de a juca și rolul — tot o bufonadă ! — lui Iisus pe cruce), după ce Abel piere împușcat de Cain, după ce Cain însuși pleacă, rămîne Ana cu burta la gură : „Doamne, cine se zbate în pîntecele meu ?" Ultima replică a acestei apocalipse bufone ar putea fi și cea dintîi a unei piese despre renașterea omului.

Numeroase motive, simboluri, elemente, sînt reinterpretate în *Jocul vieții și al morții*... Piesa e paradoxal-spirituală (aici întrevăd cea mai puternică înrudire cu Dürrenmatt), batjocoritoare, demistificatoare. Totul e întors pe dos ca o mănușă : pînă și cinicul Cain descoperă în iubirea pentru Ana, o cale spre umanizare. Inteligentă, bine construită (evitînd totuși schematismul prin bogăția situațiilor și prin varietatea simbolurilor),

Scanned with OKEN Scanner

piesa lui Horia Lovinescu este printre cele mai bune pe care dramaturgul le-a scris.

[Comentariu la *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, în Horia Lovinescu, *Teatru*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1978, p. 145—147]

V. MÎNDRA

„CITADELA SFĂRÎMATĂ", „SURORILE BOGA" ȘI CÎTEVA OBSERVAȚII

După mulți ani de la prima reprezentare a *Citadelei sfărîmate*, ne apare ciudat că în unele cronici a putut fi socotit drept un păcat față de cerințele autenticității modul în care a fost conceput, ca personaj dramatic, Matei Dragomirescu. De fapt tocmai acest erou tragic, lipsit de eroism, constituie, caracterologic vorbind, și reușita cea mai deplină a autorului [...] Horia Lovinescu și-a dezvoltat piesa pe nucleul piesei ibseniene, care — după cum se știe — desemna în culoarea negrei neputințe ciocnirea dintre real și ideal. Întregul careu inițial al dramei coboară din moștenirea marelui nordic, reluînd discuția despre familie, ca teritoriu al salvgardării individului [...] De factură ibseniană este — în primul rînd — drama individualistului Matei, care împinge către ultima sa consecință credința în valoarea absolută a liberului-arbitru. Aproape nimic din luminozitatea lui Brand n-a mai rămas în acest naufragiat care-și prelungește agravant rătăcirea înainte de a-și aplica soluția Heddei Gabler [...] Drama lui Matei este contemplată în contextul unei perioade decisive, în fulgerarea trecerii de la un ev la altul. Astfel, „capul" acestui învins pernicios capătă termeni de comparație zdrobitori și o tălmăcire filosofică convingătoare. Dilema ibseniană este denunțată la rîndul ei ca fragmentară și insuficientă, în vreme ce destinul lui Matei, acest Solness care nu mai construiește nimic, este înglobat într-un tablou larg de frescă socială, alături de alte tipuri vii și situații caracteristice, participînd considerabil la înțelegerea problemelor.

Scanned with OKEN Scanner

Critica familiei, ca celulă a societății burgheze, este concepută în *Citadela sfărîmată* pe două compartimente despărțite și etajate calitativ. Pronunțarea verdictului de condamnare se sprijină astfel, pe de o parte pe persiflarea ridicolului burgheziei mercantile, pe de altă parte pe sublinierea capitulării tragice a „elitei" spirituale aparținînd aceleiași clase. Cele două planuri polemice se interferează abil în acele puncte în care tragicul devine comentabil iar comicul eșuează în derizoriu [...] *Citadela,* reținînd sugestiile înaintașilor, are meritul de a fi încercat — alături de alte piese noi — o nouă fuziune a tragicului cu comicul sub auspiciile unei înțelegeri spirituale a raporturilor dintre om și istorie [...]

Ce s-a modificat în structura acestei piese față de schema dramelor ibseniene ? Tocmai faptul că luîndu-se în discuție relațiile dintre om și societate, aceasta din urmă a fost investigată profund și minuțios, în perspectiva unei poziții politice angajate. Nu mai este vorba de a utiliza elemente ale orînduirii capitaliste ca argumente într-o dispută generală a individului cu orice formă de stat, ca în dilema Rosmerilor și Solnessilor, ca în duelul donquijotesc al cavalerilor absolutului din dramaturgia lui Camil Petrescu. Privind cu intens respect monumentala operă a lui Ibsen și admirînd desigur vibrația intensă a dramelor despre soarta *Sufletelor tari,* Horia Lovinescu a abordat, cu modestie și hotărîre, problema sub auspiciile unei ideologii diferite, superioare [...]

În *Citadela sfărîmată* găsim inclusă, desigur, și o tipică dramă ibseniană, dar aceasta este așezată sub un clopot de sticlă pentru a fi confruntată cu întîmplări și destine care-i subliniază tragismul și-i desemnează net limitele. Iată de ce credem că piesa întreprinde o polemică cu galeria eroilor ibsenieni, polemică ce transpare vădit în înfățișarea avatarurilor lui Matei Dragomirescu [...]

În societatea burgheză poziția lui Matei rămîne totuși a unui protestatar [...] Transpunerea drepturilor fiecărui om de a-și apăra conștiința de atacurile unei organizări de stat represive, în exaltare antisocială și mai ales abstragerea întregului conflict din contextul luptelor de clasă, conduce neînțelegerea dintre Matei și

Scanned with OKEN Scanner

etica burgheză în impasul scepticismului incurabil [...] Predicînd evadarea din mediocritatea dominantă, Matei devine — fără să-şi dea seama — apostolul aventurii gratuite, servind cu o tragică inconştienţă tocmai pe cei mai cumpliţi inamici ai culturii, briganzii fascişti [...] Efectele neînţelegerilor sale cu o lume ostilă omului s-au transformat, lipsind înţelegerea istoriei, în cauze perpetue ale unei izolări ireversibile. Individualismul generat de înfrîngerea unor porniri generoase a devenit cronic şi incurabil. Încolţit de propriile sale îndoieli, Matei seamănă din ce în ce mai puţin cu rudele sale din piesele marelui nordic. Încercarea de a întreţine evaziunea fantastă într-o „mistică a dragostei pentru cei aleşi“ ascunde — de fapt — nevoia acută de sprijin a unui naufragiat înfricoşat de viaţă. [...] *Citadela sfărîmată* rezistă analizei prin substanţa dramatică a unui destin condamnat, prin inadecvare existenţială, la catastrofa maximei singurătăţi.

Surorile Boga confirmă, prin concepţia sa generală, caracterul polemic al dramelor lui Horia Lovinescu. Într-adevăr, pentru a afirma puncte de vedere noi, scriitorul pleacă frecvent nu numai de la negarea opiniilor adverse dar şi de la contestarea unui întreg tip de construcţie a conflictului, a unei modalităţi de expresie specifice unui orizont filozofic caduc. Am văzut că *Citadela sfărîmată* efectua o derogare marcată de la canoanele ibseniene şi — cu un alt prilej — că *Hanul de la răscruce* relua tiparul unei formule îndelung experimentate.

Surorile Boga ilustrează, desigur, cel mai deplin tendinţa aceasta de revizuire paralelă atît a tezelor perimate cît şi a formelor artistice legate de tristeţea întrebărilor care nu-şi pot căpăta răspunsul. Piesa evocă, de astă dată, schema iniţială a celor „trei surori“ într-o polemică, am spune, cordială, cu Cehov [...] În scenă pătrund ecouri ale unor opinii înnoitoare şi celebrele tăceri cehoviene dispar pentru a face loc febrilităţii care anunţă apropierea unui moment istoric decisiv. Elementele conflictului depăşesc repede faza durerilor înnăbuşite, în vreme ce personajele ies din rezervă, determinîndu-şi poziţia cu o ardenţă neaşteptată [...] O joncţiune profundă a analizei psihologice cu imaginile revoluţiei în mers ar fi ridicat — desigur — pe o altă treaptă întreaga

Scanned with OKEN Scanner

piesă sporind — totodată — sensul „polemic“ al reluării temei cehoviene.

Există o zonă de umbră în piesele lui Horia Lovinescu. Tărîmul neguros al miturilor și misterelor exercită o vădită atracție asupra dramaturgului, în ipostaze materializate și într-o accepție, în esență, materialistă. Aceste întîlniri înfiorate sînt stîrnite de problema capitală a vieții și a morții pe care eroii lui Horia Lovinescu o frecventează cu o surdă pasiune. În *Citadela sfărîmată,* Matei, predicînd despre mirajul „palatului de cristal din țara celor fără de moarte“, își rostește cuvintele (în prima parte a piesei), cu un extaz sincer. Mitul lui Tristan este chemat să patroneze beția rece a celor doi îndrăgostiți care despart fericirea de realitate. Legenda apare astfel ca o justificare a singurătății orgolioase. În această viziune, pentru a depăși „jugul destinului“ omul trece dincolo de existența terestră în valea „iubirii totale“. Evadarea în mit acționează ca o formă a spaimei de viață. Cînd Matei îi vorbește despre „legendele de dragoste și moarte“ Irina simte alunecarea în gol și are un recul care o deosebește de la început de partenerul ei. „Dragoste și moarte... Nu, dragoste și viață“, scandează apăsat eroina, refuzînd să participe la legendă altfel decît ca un emisar pămîntean, convins că frumusețea se află în miezul existenței. Zona de umbră care-l cuprinde total pe Matei și își încearcă tentațiile asupra Irinei este conturată de autor cu luciditate, dar nu fără emoție.

O altă raportare a existenței noastre la umbrele legendei capătă — mai tîrziu într-unul din cele mai izbutite tablouri din *Febre* — un înțeles cu totul deosebit. Toma și Anca, soția învățătorului Mereș, se află între ruinele vechii cetăți Histria. Cei doi eroi întîlnesc liniștea adîncă a vechilor așezări elene, o „vrajă grea“ care pare să-i invite la evadarea în timp și — prin urmare — ca o depreciere a vieții contemporane, pentru o clipă micșorată de dimensiunile istorice milenare. Improvizațiile romanțioase ale lui Toma dau — fără vrerea sa — un contur extrem de precis dragostei ascunse pe care i-o poartă Anca. Decorul antic pare a oferi un cadru potrivit părăsirii răspunderilor morale dar, brusc, realitatea invadează acest spațiu tăcut și o cheamă pe eroină către îndatoririle sale omenești. Fabula trădătorului Sky-

Scanned with OKEN Scanner

les, evocată liric de Toma, se desprinde din eposul străvechi și capătă un sens moral actual. Întîlnirea cu legenda devine, după numai o clipă de reverie, un prilej de reconsiderare critică a îndeplinirii obligațiilor etice.

Predilecția pentru zona de graniță care desparte existența terestră de lumea eresurilor cunoaște însă în piesele lui Horia Lovinescu și implicația „cazuisticii" psihopatice. Matei Dragomirescu este urmărit, în ultima fază a degringoladei sale sufletești, de imaginea unei fotografii din copilărie [...]

În *Surorile Boga* întîlnim trei cazuri clinice alarmante : o dementă obsedată de erotism, un sadic apăsat de o nevralgie acută, un alt bolnav care amînă — din spirit de abnegație — o operație grea. În toate cele trei cazuri, simptomele patologice sînt chemate să amplifice ecoul dramatic al unor poziții și atitudini [...] Această aglomerare de personaje suferinde trebuie pusă, desigur, în legătură cu dorința autorului de a împinge dezbaterea problemelor în ambianța controverselor capitale. Implicînd în acțiune oameni care se află în imediata apropiere a morții, Horia Lovinescu intenționează să creeze situații-limită în care disputele morale capătă o exacerbare a dramatismului. Personajele din *Hanul de la răscruce* sînt transportate împreună (chiar dacă temporar) la limita de hotar dintre viață și neființă.

Surorile Boga debutează printr-o discuție aprinsă despre viață și moarte. Eroii din *Febre* se purifică în ambianța unei epidemii cumplite. „Boala rea" cu reflexe bizare cîștigă adeseori însă un spațiu nejustificat, stimulînd melodrama și simplificînd psihologia.

Pe de altă parte, reluarea asiduă a încercărilor de a descifra tainele morții nu duce, întotdeauna, la semnificații adînci, oprindu-se pe pragul echivocului fără acoperire. Stăruința scriitorului de a distinge malul opus al Styxului îl va conduce, desigur, într-una din lucrările sale viitoare, la o abordare frontală a „marilor taine" pe care, deocamdată, le scrutează captivat de gravitatea spectacolului.

[*Jocul situațiilor dramatice*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 121—123]

Scanned with OKEN Scanner

II

ECATERINA OPROIU

DRAMATISM CEREBRAL SAU SEDUCȚIA LABORATORULUI

Citadela sfărîmată se așază sub zona de influență a lui Gorki și Cehov. *Hanul de la răscruce,* cu personajele sale stilizate, cu ambiția sa electrizată de simboluri, trădează predilecția pentru o experiență oarecum mai recentă a dramaturgiei.

Căci piesa pornește de la cîteva convenții proprii teatrului modern. [...]

Autorul dă fiecărui personaj o funcție simbolică și declanșează acțiunea în numele unui pretext dramatic : digurile se sparg, hanul este amenințat să fie acoperit de apă, iar eroii se află în situația unor condamnați, despărțiți de execuție doar de cîteva ore. Este evident, compoziția adunării din han apare forțată. Împrejurarea impusă nu excelează prin firesc. Dar autorul nu cere să se creadă în autenticitatea situației. El propune spectatorului un pact, sau — dacă vreți — procedează așa cum se procedează la un joc.

În legătură însă cu convenția propusă de Lovinescu, unii comentatori ridică obiecții. Sînt două reproșuri mai importante aduse dramaturgului. Unul se referă la originalitate. [...]

Al doilea reproș se referă la sistemul de simboluri, folosit de autor. Descumpăniți de formula piesei sau intoleranți în fața unui asemenea procedeu, unii comentatori repudiază *Hanul de la răscruce,* scoțînd din sertare etichete alarmante : Atenție, antirealism ! Atenție, expresionism ! Atenție, abstractism ! O întrebare devine deci obligatorie : este condamnabil în sine procedeul ? Eu cred că nu. Este doar un adevăr demult stabilit că, pentru a-și exprima cu mai multă pregnanță ideile, pentru a le

Scanned with OKEN Scanner

face mai convingătoare, un scriitor poate să folosească, în cadrul realismului socialist, formula care se potrivește cel mai bine cu mesajul său. Or, conținutul recentei piese a lui Lovinescu impunea o expresie nouă. [...] Convenția, simbolul au fost impuse, deci, de conținut. Simbolul slujește aici ca instrument de reducție, ca un mijloc care înlesnește trecerea, fără prea multe explicații, în miezul problemei-cheie. El slujește ca un instrument pentru a se putea reface pe scenă macheta unei societăți a cărei întruchipare plastică este *hanul* acesta părăginit, părăsit de oameni și, pînă la sfîrșit, inundat de apele revărsate.

Trecînd la analiza textului, trebuie să recunosc că actul întîi este construit admirabil. O tensiune grea, rău-prevestitoare, domină totul. Personajele trec prin scenă calme, filozofînd, șușotind, bînd rom, tăcînd, citind din Sofocle sau din Lactanțiu. Este o liniște prefăcută, ciudată. Unele momente aruncă pe fundal umbre aproape fantastice. [...]Dar „fantasticul" nu frizează — cum spun unii — „grand-guignol"-ul, ci amintește mai degrabă pe Anouilh, pentru că este colorat cu umor, este ca un joc bazat pe ironie. [...]

Dar piesa lui Lovinescu este numai o piesă de expoziție. Îi lipsește drama. După actul întîi, după ce societatea-mostră este ruptă de universul său, după ce raporturile sociale obișnuite sînt răsturnate, după ce toate convențiile își pierd sensul și oamenii absolviți de orice constrîngere se află față-n față doar cu moartea și cu propria conștiință, eroii nu mai au aproape nimic să ne spună. Pe unde ar fi fost să înceapă ciocnirea, acolo unde ar fi trebuit să aibă loc prăbușirile sau reîncarnarea dintr-un pumn de cenușă, stă numai autorul încovoiat de povara mecanismului pus de el în funcțiune. Ideile circulă cu încetineală, adeseori repetîndu-se și nu rareori repetînd (repetînd cu inteligență dar repetînd) adevăruri banale, în care răsună parcă ecouri din Malraux, din Camus, din Sartre. Ca un aparat de raze Roentgen, textul lasă să se vadă numai scheletul conflictului.

Am greșit, de fapt, spunînd că piesei îi lipsește drama. Schema dramei există. Așezîndu-și eroii într-o condiție cumplită, autorul prevede și enunță răsturnări fundamentale în psihologia personajelor. În fond, nu există

Scanned with OKEN Scanner

în piesă nici o ființă umană căreia să nu-i fie destinată o răsucire dramatică, uneori chiar o răsucire de 180°. [...]

Prin urmare, schema dramei există. Există cu atîta evidență, încît poate tocmai acest lucru am vrea să-l reproșăm autorului, căci în comportarea eroilor se simte prea evident o indicație prestabilită, în mișcările lor sufletești se simte prea evident puterea tiranică a unui autor vrăjit de posibilitățile sale de inginer constructor. E drept, uneori însuși autorul pare tutelat. Dar tutelat nu de eroii săi — deloc nărăvași, ci dimpotrivă, prea docili, uneori aproape geometrici —, ci de rigorile propriului său aparat tehnic, care pretindea printre altele urmărirea simultană, egală, pe prim plan, a celor zece eroi. Piesei lui Lovinescu îi lipsește astfel nu schema, ci *adîncirea dramei, motivarea ei psihologică*. De aici, sentimentul de produs ieșit din laborator. De aici, sentimentul de artificialitate, care întovărășește adesea transformările personajelor, atît de copleșitor, încît treceri esențiale ne apar uneori inexplicabile, sau cel puțin forțate. [...] Există în *Hanul de la răscruce* o discrepanță destul de frecventă între idee și caracter, între simbol și individualizare. Desigur arta realistă admite simbolul numai pînă la un anumit punct. Dar ea impune o limită, nu un procent fix. [...] În *Citadela sfărîmată* e mai pregnantă individualizarea, în *Hanul de la răscruce* e mai pregnant simbolul. Raportul nu este rigid. Dar o dată ales un anumit coeficient, el trebuie respectat de-a lungul întregii lucrări și pentru toate personajele. Aș greși însă dacă aș spune că acele personaje lipsite de consistență își datorează slăbiciunea faptului că în construcția lor, autorul a apăsat prea tare pe pedala generalizării. Ele sînt neconvingătoare nu pentru că sînt „prea simbolice“ — cum s-a afirmat —, ci pentru că nu au a spune nimic personal, nimic interesant, pentru că — după cum se spune — nu au mesaj. Așa se întîmplă cu Logodnica, care este o prezență zglobie, cu idei tonice, cu impulsuri generoase, dar totuși cu un bagaj spiritual mult prea sărac pentru a întruchipa o dramă. Așa se întîmplă cu Bătrînul (cu toate că personajul rostește cîteva replici admirabile, cu rezonanțe gorkiene). Și ceea ce este cel mai neplăcut, așa se întîmplă și cu Muncitorul. Mai ales cu el. [...]

[*Teatrul*, II, nr. 4, aprilie, 1957, p. 17—22]

Scanned with OKEN Scanner

HORIA LOVINESCU

Pare inexplicabilă întîrzierea apariției unui studiu închinat unuia dintre cei mai înzestrați și solicitați dramaturgi de astăzi. Deși continuă să suscite un interes sporit, deși prezent în repertoriul ultimelor stagiuni, autorul *Citadelei sfărîmate* a fost discutat doar în spațiul limitat — al cronicilor dramatice. [...] Dacă studiul de sinteză rămîne un deziderat, discuțiile în schimb au fost nu lipsite de pasiune, cu prilejul fiecărei premiere.

Prima sa piesă, *Lumina de la Ulmi,* jucată în stagiunea 1953—54, vestea nu numai o promisiune dar și înclinații ce s-au configurat treptat. E vorba de un teatru lucid, un teatru de probleme, tăios și categoric în aprecierea vieții. Un teatru de largi și adînci semnificații, cu implicații în straturile determinante ale fenomenelor contemporane, — rezumă caracteristici generale dezvoltate prin depășiri continue de la o piesă la cealaltă. *Lumina de la Ulmi* nu și-a pierdut din actualitatea problemei chiar dacă unele carențe (nu puține) sînt ale începătorului. [...] Conflictul, unul evident de idei, încerca să recreeze prin argumentul unor personaje și situații o „ars poetica" a literaturii noastre : scriitorul și responsabilitatea sa socială... [...] Transpunerea dezbaterilor prin mijlocirea unor situații dramatice a lărgit cadrul, făcînd să participe la ele și spectatorul. Nici nu se putea un mai convingător argument pentru sublinierea funcțiilor multiple ale teatrului. Spectatorul s-a simțit un participant la acest colocviu general iar problema s-a extins în sensul atragerii principalului factor : cititorul. Cadrul dramatic al piesei : destinul scriitorului Emil Comșa... [...] Ideile nu au fost servite decît parțial de posibilitățile teatrului. Scriitorul, care se îndepărtează de viață sub egida unor teze caduce despre noi soluții artistice capabile să împrospăteze limbajul artei, descoperă — într-o desfășurare simplistă de fapte — cui anume îi servea o asemenea poziție. Personajele au mai mult calitatea intențiilor dramaturgului grupate nu atît printr-o evoluție firească cît mai mult prin „schema" concepută de scriitor. Aspectele însă sînt reduse în piesă la cîteva și nu

Scanned with OKEN Scanner

cele mai elucidante pentru complexitatea domeniului. Scenele se animă doar atunci cînd scriitorul șarjează cu un remarcabil simț al proporțiilor printr-o replică mai consistentă și prin utilizarea unei expresii concentrate. Personaje ca Nițescu, critic și eseist ratat, sau Spătaru, poet mistic ridicol, sau critici proletcultiști și oportuniști ca Vartic și Bontescu se mișcă oarecum mai viu, animînd situații dramatice. Sîntem însă departe de modalitățile satirice fin puse la contribuție în *Citadela sfărîmată* bunăoară. Semnalînd stîngăcii în construcția dramatică a piesei sau în profilul psihologic al personajelor, fixăm de fapt un prim moment. Să nu neglijăm faptul că scriitorul nu are antecedente în dramaturgia noastră, cel puțin pentru acea dată, (doar *Iarbă rea* a lui Aurel Baranga avea meritul începutului...) în zugrăvirea unei categorii de intelectuali nu tocmai ușor de prezentat în teatru. Pot fi amintite neajunsuri mai ales în desenul psihologic al personajelor. Un anume patetism pletos la personajele pozitive, în special la Maria Comșa, soția lui Emil [...] sau un verbiaj prelungit și anchilozat se unesc cu rigiditatea schematică și simplistă a acelorași eroi pozitivi. [...] Și în *Citadela sfărîmată* se discută și în *Hanul de la răscruce* se ciocnesc opinii și idei, mai ales idei, dar cititorul simte că participă la ceva necesar pentru viața eroilor, că totul se petrece pe fondul unor evenimente de mare tensiune. Prezența în planul prim al piesei a unor eroi pozitivi : Maria Comșa, Preda — muncitor comunist de pe șantierul Ulmilor —, nu a fost soluționată decît parțial. Preda oferă constatări valabile și pentru alți dramaturgi : stîngăcia gesturilor menite să individualizeze, crisparea, cuvinte întretăiate, un fel de febrilitate și agitație, entuziasm primar în fața mesei de scris a lui Comșa și a planșei de inginer a Mariei, amintesc de acea tendință de standardizare a „muncitorului-personaj“, în teatrul nostru din perioada apariției piesei lui Horia Lovinescu. Conflictul se schematizează și în prezentarea dușmanului de clasă. O femeie cu aere diabolice, fatale, un inginer sabotor, Baziriade, trăiesc fiecare după o rețetă compromisă. Personajele negative trec prin aceeași criză a fricii, își mărturisesc nostalgia pentru călătorii în Antile sau pe Riviera și se autodemască în fața spectatorului făcîndu-l pe acesta să renunțe a le mai

Scanned with OKEN Scanner

urmări. În sfîrșit, dramaturgul greșea printr-un deznodămînt voit dramatic obligîndu-l pe dușman la acțiuni rudimentare pentru a-l face pe Emil Comșa să se „dumirească" și să-și ceară iertare în genunchi de la Maria, rănită de același Baziriade. Piesa aducea alături de aceste limite, mai toate promisiunile pentru o creație ce nu se poate mulțumi cu realizări notabile doar, și *Citadela sfărîmată* a consacrat fără drept de apel un nume și totodată virtuțile artei noi [...]

Citadela sfărîmată este o dramă cu un conflict acut social, urmărind destrămarea și decimarea unei lumi și a unei epoci, realizînd istoria concentrată a unei clase cu aparențe de soliditate eternă. Ne găsim în fața unei lucrări dramatice concepute în tradiția teatrului nostru, o piesă clasică în sensul unei arhitectonici limpezi sobre, redusă la elementele esențiale. [...] Horia Lovinescu continuă de fapt o tradiție în dramaturgia noastră. Se pot cita elemente care aparțin viziunii caragialești mai ales în cazul lui Grigore Dragomirescu (principiile sale cu aparență de veșnicie : „onoarea familiei", „țară", „neam" etc.) sau altele, anticipate magistral de către Camil Petrescu prin dramele sale de idei *(Jocul ielelor* în special). [...]

Drama lui Horia Lovinescu dovedește o atentă și minuțioasă compoziție din unghiul de vedere al teatrului, al posibilităților teatrului modern. Pentru scriitor textul are o valoare primordială, replica fiind prima și esențiala posibilitate de analiză. De la primele cuvinte, de o admirabilă concentrare în dialog se definește tendința personajului într-un perfect acord cu gestul său, cu ceea ce numim motivarea exterioară a reacțiilor sufletești. Grigore Dragomirescu are intonația sa, atitudinile sale emfatice și un anume automatism verbal, așa cum Matei are acel rînjet interior al unei prăbușiri de neînlăturat, iar Emilia are și ea un laitmotiv în intervențiile sale (*„Eu nu mai pricep nimic"*). Există însă numeroase auxiliare ale textului, exploatate cu simț pentru teatru vizibile în fiecare scenă : alternanța replicilor în cazul participării unui grup de personaje la discuții continuate paralel, dar mai ales suita faptelor, rezervă cîteva calități. Există un crescendo general al piesei și unul în cadrul fiecărui tablou. Căderile de cortină punctează grav

Scanned with OKEN Scanner

și cadențat momentele, încheind un destin sau fixînd durata și semnificația unui episod. [...]

În *Citadela sfărîmată* scriitorul rămîne fidel preceptului de teatru *clasic* (eroii au o existență individualizată net și un conflict conceput prin evoluția unor situații concret-individuale) ; în ultima sa piesă din 1957 și chiar anterior acesteia, în *Oaspetele din faptul serii*, dramaturgul alege o viziune dramatică deosebită. Bineînțeles, Horia Lovinescu rămîne consecvent actualității. Nu numai că o cercetează, dar se îndreaptă spre cea mai arzătoare problemă : pacea lumii contemporane. *Hanul de la răscruce* reia motivul celeilalte piese amintite și o amplifică nu numai prin dimensiuni (*Oaspetele din faptul serii* e o piesă într-un act), ci mai ales prin semnificația eroilor. [...] Piesa are o factură deosebită. Apare la scriitor o seducție cu o largă și învăluitoare simbolică umană. Personajele au mai mult structura unor caractere clasice (în sensul reducției lor la o trăsătură esențială), păstrîndu-și în felul acesta intactă valoarea lor de generalizare. Universul uman este redus, prin concentrare și exagerare de sensuri, la liniile cele mai generale. Personajele sînt plasate și grupate într-un loc convențional (un han de undeva din apus) fiecare rostind o parte din mesajul unei umanități vizibile dincolo de simbol. Modalitatea cultivată adesea în teatrul universal, a fost semnalată de cronicari, fiind amintite piese ca *Pădurea împietrită* a lui R. Sherwood, *Insula* lui M. Sebastian sau, am adăuga noi, *Au ajuns la un oraș* a lui Priestley. [...] Experiențele teatrului modern se asociază aici, Horia Lovinescu asimilînd soluții variate. Replica are o durată mult prelungită, ca într-un monolog interior ce se încrucișează cu gîndurile altui personaj, oamenii fac gesturi dezarticulate și rostesc cuvinte ca în niște lungi și dureroase litanii. Atmosfera terifiantă a piesei este oarecum artificial creată. Oarecare monotonie, nu a ideilor ci a desfășurării dramatice nu se poate neglija. Scriitorul a încercat să argumenteze atmosfera de straniu și apăsător fără să o poată susține prin personajele sale inferioare intențiilor. [...]

[*Tribuna*, II, nr. 28(75), 12 iulie, 1958, p. 7, 10]

Scanned with OKEN Scanner

EROUL COMPLEX

În expunerea sa cu privire la dramaturgie, din *Estetica,* Hegel sublinia faptul că „eroii tragici sînt în același timp culpabili și inocenți". Ideea este acceptabilă în materie de dramaturgie clasică, în care individul nu are posibilitatea opțiunii pentru că nu este decît un instrument al destinului tutelar. Fenomenul se repetă, răsturnat, am spune, într-o parte a literaturii europene moderne, prezentînd un nou tip de erou, generat de stări sociale anormale specifice secolului nostru. Este vorba de „inocentul culpabil", insul anonim, perfect nevinovat în fața relațiilor sociale, dar sortit dispariției, prin culpe imaginare care îi sînt impuse de forțe obscure, distructive și tiranice. Tipul de erou imaginat de către Kafka (tragica figură a lui Joseph K.) este continuat de către Meursault din *Străinul* lui Camus și de către majoritatea personajelor tragice ale lui Beckett, pentru a numi numai trei reprezentanți notorii ai unei întregi direcții estetice contemporane care nu poate fi ignorată. Există, prin urmare, un „fatum" grec și unul, de proporții cu mult mai terifiante, modern, în care *alegerea* destinului individual este făcută inoperantă.

Problematica opțiunii a trebuit să modifice și optica asupra personajului tragic. În cadrul creației lui Horia Lovinescu, responsabilitatea individuală (omul fiind creatorul propriului său destin) nu este deloc eludată, dar pătrunderea cu finețe în intimitatea universului interior uman, nu putea lăsa pe dramaturg insensibil la o realitate pregnantă și anume complexitatea personalității culpabile.

Personajele sale nu sînt divizate în bune și rele, oneste și neoneste, iar existența nu este văzută numai sub raportul luminii și întunericului. De cele mai multe ori dramaturgul utilizează nuanța rembrandtiană, *penumbra,* amestecul de luminozitate și de obscur, de tenebros.

Matei (din *Citadela sfărîmată)* nu este numai un filozof al indiferenței față de viață și față de oameni. Nonconformismul său pornește din dispreț față de mentalitatea ipocrită burgheză, dar respingerea acestora se face, în

Scanned with OKEN Scanner

conștiința sa revoltată, prin date ale gîndirii burgheze și consecințe practice de același ordin. Matei trăiește și moare în confuzie. La fel, Radu Grecescu (din *Surorile Boga)* manifestă o ură organică față de clanul aristocratic al Gorăștilor și este capabil de o iubire devotată față de Iulia Boga, dar educat numai în spiritul îndeletnicirii militare nu știe să facă altceva decît să ucidă și, în momentul în care războiul deschis este terminat, el intră în războiul subteran împotriva socialismului, acționînd la ordinele clanului său și sacrificîndu-și, inutil, existența. Nelipsiți de calități reale, asemenea eroi tragici se cufundă și se prăbușesc prin izolare de umanitate.

Alte prezențe umane pot fi salvate. Valentina Boga pare o senzuală, avidă de luxură și de aventuri erotice, insensibilă la stratul mai adînc, de seriozitate și de gravitate, al existenței. Răscrucea istorică în care trăiește îi spulberă iluziile facile, îi lasă o anume îndîrjire și acreală cu privire la viață, acreală pe care o revarsă iritată asupra timidului Mereuță. Dar cînd acesta este asasinat și moare în brațele ei, din Valentina izbucnește, eliberată, în primul și ultimul ei strigăt de adorație, toată capacitatea ascunsă de a iubi omenește, de a fi devotată pînă la abnegație. Mereuță, admirator al subtilității cehoviene, citează — în vizibil consens cu creatorul său — din „surorile" lui Cehov : „Toți oamenii, chiar cei mai răi, știu în adîncul inimii lor că undeva este o lumină și că odată și odată îi vor păși pragul". De aici pornește ideea „luminii întîrziate" din *Febre* ca și jocul, de lumini și tenebre, din *Hanul de la răscruce*. Din păcate, captivante ca problematică, piesele numite sînt mai puțin realizate sub raport dramatic. În *Febre* retrospecția continuă, strică efectul teatral prin hibridizare (retrospecția ține de memorialistică, teatrul avînd un singur timp acceptabil : *prezentul),* iar în *Hanul de la răscruce* răsturnarea valorilor morale, sub imperiul morții iminente, este bruscă și artificială.

Dar adagiul cehovian trebuiește văzut și în reversul lui : în orice personalitate luminoasă există o zonă de întuneric, capabilă să invadeze ființa umană, să dezlănțuie furtuni greu de stăpînit, să provoace drame a căror dominare cere o tensiune extremă. Inversînd medita-

Scanned with OKEN Scanner

ția cehoviană dăm peste Dostoievski și, printr-o stilizare foarte fină a *Fraților Karamazov,* ajungem la *Moartea unui artist,* promontoriul creației de pînă acum a lui Horia Lovinescu. [...]

Manole Crudu este un artist dotat cu geniu și un ins, în același timp, de un egoism „monstruos", rapace, în ceea ce privește satisfacerea dorințelor personale, mergînd pînă la ignorarea existenței propriilor vlăstare, crescute de slugile casei. Alături de sublim și josnicie în el se confruntă forțele rațiunii și ale iraționalului, curajul și frica, pasiunea pură și calculul rece, vitalitatea și agonia. Pentru a se ridica pe înălțimile umanului (victoria ideii de viață, de sens luminos dat noțiunii : umanitate, împotriva monstruosului și tenebrelor morții), Manole Crudu nu găsește altă cale decît cufundarea totală în meschinărie (pentru că pasiunea sa față de Cristina nu este altceva decît un paliativ față de teama instinctuală, animalică, pe care o declanșează în el ideea morții). Verificarea vitalității dorește să o încerce în absența oricărui scrupul, fericirea sau nefericirea Cristinei, sau a lui Toma, fiindu-i perfect indiferentă.

Vlad este o reflectare, cu alte nuanțe, a bătrînului Crudu. În sensibilitatea sa pot coexista admirația și repulsia, invidia, ura și iubirea. El crede despre sine, în mod greșit, că este „jumătatea impură, lunară și sterilă" a tatălui său, fiind depozitarul tuturor întunecimilor și îndoielilor acestuia, „ca un vas imund". De fapt Vlad repetă, în alt fel și la alte dimensiuni, destinul contradictoriu al părintelui său.

Din această intersecție fină de sensuri antagonice pornește și țesătura remarcabilă a intrigii și dezbaterea problematică a piesei. *Moartea unui artist* constituie o dramă a opțiunii între rațional și irațional, între uman și antiuman, între viață și moarte. În ea cuvintele, dialogul, ideile, pornesc prin desfolierea elegantă a complicatelor, dar atît de adevăratelor naturi umane pe care le-a adus pe scenă dramaturgul. [...]

[*Gazeta literară,* XII, nr. 5(568), 28 ian. 1965, p. 6]

Scanned with OKEN Scanner

HORIA LOVINESCU ÎNTRE TEZĂ ŞI REALISM DRAMATIC

Acest articol, prilejuit de volumul *Teatru* (1967) al lui Horia Lovinescu, nu poate rămîne fără o legătură mai profundă cu starea generală a dramaturgiei actuale. Ne-am deprins să ignorăm dramaturgia, pentru lipsa ei recunoscută de valoare ; ar fi timpul s-o discutăm. Nimic nu se poate construi prin dispreţ. Dramaturgia — privită aproape exclusiv în ultimii ani ca spectacol — trebuie, în sfîrşit, analizată ca literatură. Să-i aplicăm — fără menajamente — criteriile pe care le aplicăm prozei, poeziei, criticii. Impresia mea, şi a multora, este că ne aflăm în preajma unei adevărate explozii a genului dramatic. [...]

Volumul *Teatru* cuprinde, cu excepţii nesemnificative, întreaga operă dramatică a lui Horia Lovinescu. Lectura lui ne îngăduie să vedem ceea ce nu putem totdeauna vedea citind piesele izolat. Sinteza modifică adesea rolul părţilor.

Încă de la început, opera dramatică a lui Horia Lovinescu se dovedeşte marcată de un conflict : între vocaţia abstractului, a tezei moral-filozofice şi încercarea autorului (obligaţia, veleitatea) de a da pieselor un aer realist. Mult discutata *Citadelă sfărîmată* ne lasă să bănuim de la întîile replici substratul ideologic... [...] Uşoara schematizare a raporturilor dintre personaje nu e decît rezultatul acestei împrejurări : vom asista la explozia „citadelei“ burgheze, întemeiată pe falsă respectabilitate, pe false principii, pe platitudine şi conformism, sub presiunea evenimentelor sociale. Dar autorul are intenţia de a înălţa pe această schemă o lume vie, contradictorie, de a povesti o „dramă“ în care să se angajeze pasiuni veritabile, în care protagoniştii să fie oameni slabi sau puternici, cruzi sau laşi, generoşi sau nemernici.

Din nefericire, în loc să fie şi una şi alta, *Citadela sfărîmată* nu e nici una, nici alta, oscilînd primejdios între două posibilităţi dramatice, între istorie şi idee, între viaţă concretă şi teză abstractă. Ne este imposibil să ne fixăm, pentru că (fără a-i face lui Horia Lovinescu imputări de ordinul purităţii artistice), trebuie

Scanned with OKEN Scanner

spus, în teatru mai mult decît aiurea, emoția presupune unitatea convenției. Să nu analizăm decît personajele *Citadelei*. Au ele existență reală, complexitate umană, sau sînt niște „semne" goale, niște figuri cu valoare generală? Autorul era, firește, liber să-și aleagă planul pe care-l dorea, condiția fiind de a-i rămîne consecvent. N-ar fi exclus ca Horia Lovinescu să fi simțit generalitatea simbolului și tocmai de aceea să nu fi rămas la o pură construcție de idei; dar mai ales sub influența gustului dramatic al epocii în care *Citadela sfărîmată* a fost scrisă, el a trebuit să facă mari concesii „realismului" ficțiunii. Determinarea prea strictă, socială, istorică, politică, a personajelor, referințele curat jurnalistice pe alocuri — iată locuri comune ale dramaturgiei românești pînă de curînd. Ce e mai rău e că din această sacrificare a unei înclinații autentice spre conflictul de idei au ieșit în pierdere personajele. [...]

Adevăratul personaj compromis de Horia Lovinescu în *Citadela sfărîmată* este însă Matei. În ce-l privește pe Matei, de vină nu mai este atît căderea peste un tip comun, cît absența unui spațiu prielnic de a se desfășura. El e un gînditor și ar fi avut nevoie să fie înțeles de autor ca atare. În piesă rolul lui [e] de a-l otrăvi pe Petru și de a-l împinge la un gest tragic: dar Matei nu poate fi făcut responsabil de interpretarea *practică* a filozofiei lui de către un adolescent. Matei și Petru nu se află, din punct de vedere al intrigii dramatice, în același plan: întîlnirea lor nu e cu putință decît făcînd din Petru o idee sau luîndu-i lui Matei calitatea de gînditor serios, trivializîndu-l. Horia Lovinescu a preferat a doua cale, care era, dealtfel, de așteptat, judecînd după cursul dramei. Dar chiar și așa, scoborîrea filozofului trebuia compensată de adîncimea omului. Matei putea deveni expresia inconștienței tragice, semănător de idei nefaste, incapabil să se cunoască, să se judece. Autorul însă nu urmărește această posibilă evoluție a personajului (de pseudo-filozof), ci vede în el, la sfîrșit, un ratat. Dar ce anume *a ratat* Matei, de vreme ce ideile lui de trăire și afirmare a eului (reminiscențe, fie zis în treacăt, ale filozofiei lui Nae Ionescu și a elevilor lui), sînt bagatelizate cu ușurință inexplicabilă?

Hanul de la răscruce (trec peste *O întîmplare*, care scoate dintr-o premisă de tragedie o melodramă!) pare

Scanned with OKEN Scanner

a fi învățat din eșecul *Citadelei sfărîmate,* pentru că, indiferent de stăruința criticii în a califica pe aceasta din urmă drept o capodoperă, sentimentul autorului nu putea fi decît de eșec. O dovedește și situarea netă a *Hanului de la răscruce* într-un cadru convențional, curat simbolic. Superioară ca concepție, piesa n-ar fi numaidecît superioară și ca artă. Nu i se poate tăgădui un început foarte interesant și un final care, lăsînd nelămurită salvarea celor unsprezece personaje de sub ruinele amenințate de apă ale hanului, aruncă toată piesa într-o perspectivă neprevăzută. Scăderea „tonusului" dramatic se face simțită mai ales în actele al doilea și al treilea, cînd unele personaje joacă pur și simplu un „rol" (Președintele, Electricianul — cărora schimbarea numelui din prima versiune nu le-a schimbat și caracterul de generalitate). Cu totul în afara imaginației mele critice rămîn însă împrejurări cum ar fi reîntîlnirea de către Profesor a unei foste iubite sau uciderea (cu pistolul !) de către femeie a Președintelui. Ce mai „teatru" !

Dacă *Hanul de la răscruce* e o parabolă inteligent construită, *Surorile Boga* este o piesă aproape fără valoare, repetînd, în chip ciudat, greșelile din *Citadela sfărîmată.* Personajele nu întîrzie să intre în tiparul categoriei sociale pe care o ilustrează și de la discuția despre „soluții" din actul I, ni se ia orice bucurie a nepreväzutului. Acum se mai observă că Horia Lovinescu inventează greu oameni, reluînd, în variante, cam aceleași tipuri : Iulia are siguranța și francheța Bunicii, Ioana e Irina din *Citadela* sau Logodnica din *Hanul.* [...] Totul e așa de neverosimil de simplu încît trebuie răbdare spre a sfîrși lectura. *Surorile Boga* e probabil piesa cea mai rea a lui Horia Lovinescu și calitatea de „replică" la *Trei surori* a lui Cehov o ironie a criticii.

În *Febre,* cîteva replici, două-trei scene, compoziția, se ridică la nivelul literaturii adevărate. E vorba mai ales de acel aer de „irezolvabil" pe care-l au raporturile dintre personaje, dintre Toma și Neli, dintre Toma și Ana. Locurile comune nu lipsesc : punerea dramei în perspectiva izbînzii absolute a doctorului asupra înapoierii pescarilor, ca și dealtfel, modul în care le cîștigă bunăvoința, renunțarea lui Toma la avantajele vieții de oraș și așa mai departe. Autorul calcă în aceste momente pe un teren căruia obișnuințele unei întregi literaturi (nu

Scanned with OKEN Scanner

numai dramatice) i-au dat o nemaipomenită soliditate! *Febre* rămîne, în partea ei bună, drama neînțelegerii a doi oameni. Mai puțin ciudata putere a femeii, după prima plecare și moartea ei „de efect" (cînd, de ce nu, putea pleca încă o dată!), totul e gîndit cu finețe.

Piesa are și o construcție inedită: Toma povestește profesorului ce s-a petrecut și ceilalți actori joacă rolul în povestirea aceasta. Toma însuși trece dintr-o lume în alta. Construcția ar fi cîștigat dacă autorul nu i-ar fi imprimat o anume rigiditate. [...]

În *Moartea unui artist* și în *Omul care și-a pierdut omenia* se pune, pe urmele lui G. Călinescu din *Bietul Ioanide*, problema creatorului și a creației. Adevăratul conflict al celei dintîi este acela dintre Manole și Moarte. Sculptor genial, de formație rațională, umanist în înțelesul secolului trecut, Manole e obligat de boală să nu mai facă nimic și, în această deprimantă inactivitate, își găsește loc prielnic spaima de moarte. Întreaga lui ființă se opune fricii și încearcă s-o învingă, căci sculptorul s-a deprins să domine piatra și să se domine pe sine însuși, avînd oroare de acele zone ale sufletului unde se strîng *drojdiile*. Manole cel puternic și stăpîn pe sine descoperă experiența neputinței: se va elibera de frica lui cumplită, umilitoare, cînd îi va da un chip. Ultima lui operă e un grup statuar „monstruos", dar uluitor. Autorul a modificat finalul: Manole nu va mai fi pus în dilema absurdă de a distruge sau nu o operă genială, dar care produce oroare. Autorul și-a dat seama că o operă nu poate fi în același timp genială și oribilă, căci în definiția chiar a noțiunii de artă mare intră puterea de a întări pe om contra oribilului, fie și obligîndu-l să-i facă față.

Sub raport dramatic, piesa e de astă dată foarte cuminte și nici unul din firele celelalte ale acțiunii nu e urmărit cu consecvență. Lui Manole îi e opus Vlad, fiul lui mai mare, sculptor și el, spirit nelimitat, negator, disprețuind raționalismul cam rigid, și mecanic, al tatălui, în căutare de experiențe artistice mai puțin echilibrate dar mai răscolitoare. Însă Horia Lovinescu repetă greșeala făcută cu Matei din *Citadela sfărîmată*: Vlad nu e luat în serios, e ridiculizat, expus ironiilor lui Manole (al cărui punct de vedere e unilateral împărtășit de autor). Ca să fie adevărat conflictul, trebuie să se

Scanned with OKEN Scanner

respecte egalitatea principială a celor doi termeni, o „mică“ dramă, reluînd ideea *Pescărușului,* angajează pe Manole, Claudia și Cristina. Ea are un rol în precipitarea acțiunii dar nu aici trebuie căutată tăria piesei.

Cu mult mai îndrăzneață e, sub raportul concepției, *Omul care și-a pierdut omenia.* Personajul principal, un alt Manole, împărat al unei țări legendare, construiește un Turn al lunii care costă viața cîtorva mii de sclavi, și a cărui boltă se prăbușește de cîte ori Manole vrea să-i așeze ultima piatră. Blestemat de corul sclavilor să nu-și afle locul pe pămînt, să fie prigonit de toți și de toate, să fie singur și nefericit, să-și piardă omenia, Manole caută să descopere adevărul asupra greșelii sale. Un înțelept bătrîn care-i fusese dascăl îi dezvăluie acest adevăr : piatra sub care bolta se prăbușește mereu e piatra unghiului a gînditorilor medievali și ea înseamnă *solidaritate* umană. Nimeni nu poate zidi singur, pentru el, din plăcere și gratuitate, dacă ceea ce zidește nu reprezintă un mod de a vorbi oamenilor. Ideea ca atare e cam banală și uimitor de falsă : pentru că Piramidele, Sfinxul sînt astfel de construcții care au îngropat la temelia lor milioane de vieți, fără a fi în vreun fel de folos oamenilor. Ceea ce rămîne în picioare din *Omul care și-a pierdut omenia* este frumusețea basmului dramatic ca atare. Manole rătăcește prin lume, răspîndind teama și nefericirea. Ajungînd în *Iarmarocul păcatelor* i se refuză orice patimă, orice viciu, pentru că patimile, viciile sînt omenești și el și-a pierdut omenia, și-a înstrăinat-o precum Peter Schlemihl umbra. [...]

Într-un fel, prezența lui Elonam (spiritul rău al lui Manole ? inversul lui ?) și alte idei simbolice complică zadarnic fabula piesei. Greșeala ar fi (și spectacolul a făcut-o) de a aluneca în patetism și declamație : piesa trebuie interpretată ca o feerie, pentru poezia și romantismul ei care ne aduc aminte de basmul lui Chamisso. Restul e iluzie.

Destul de neașteptată e *Petru Rareș,* căci Horia Lovinescu nu arătase pînă acum vocație pentru teatrul istoric. Totuși evitînd fastul evocator și culoarea de epocă, *Petru Rareș* e poate opera cea mai trainică a dramaturgului, cu un personaj central aproape excepțional. [...]

Se înțelege acum că istoria nu-i servește autorului decît ca pretext pentru a medita asupra unui destin, asupra

Scanned with OKEN Scanner

marginilor puterii omului de a fi la înălțimea *chemării* sale. Tragedia trebuie interpretată cu gravitate și simplitate, ca o tragedie de Sofocle, fără îngroșare a laturii prea „folclorice" a unor ritualuri (din care doar ideea, poezia tulburătoare, ne interesează), și mai ales fără excese retorice, de către actori inteligenți și naturali. *Petru Rareș* nu e o „dramă națională", ca acelea ale lui Delavrancea, ci o autentică (poate cea mai autentică dintre toate încercările lui Horia Lovinescu) piesă filozofică.

Paradisul [...] e o satiră amuzantă și strălucitoare la adresa tehnocrației, scrisă cu o anume abilitate exterioară.

[*Luceafărul*, XI, nr. 37 (333), 14 sept. 1968, p. 7]

MARCEL DUȚĂ

ISTORIE ȘI DESTIN INDIVIDUAL ÎN DRAMATURGIA LUI HORIA LOVINESCU

[...] Horia Lovinescu face parte din acea categorie de artiști rari al căror ideal de personalitate este Marele Anonimat, păstrîndu-și originalitatea pentru actul analitic procreator, pentru ceea ce ajunge cu timpul să devină *Weltanschauung*, și creînd opere a căror viață este independentă, aproape fără relație necesară cu artistul. [...]

Această interpretare nu vrea să afirme lipsa de personalitate a dramaturgului. Dimpotrivă, cum remarcam de la început, Horia Lovinescu este autorul dramatic al ultimei perioade cu personalitatea cea mai marcată și mai unitară. Mai mult, el este unicul dramaturg care a asimilat integral, înainte de orice, experiența celui mai remarcabil înaintaș — Camil Petrescu, în datele ei esențiale, artistice, depărtîndu-se însă de individualismul „dramei absolutului" prin căutarea, în social, de soluții pentru orice dramă. [...] Dar, ca și înaintașul său, Horia Lovinescu va căuta în haosul realității istorice ideile, simbolurile, miturile eterne, în stare să dea lumii noastre coerență, dacă nu armonie, *sens*, dacă nu veșnicie,

Scanned with OKEN Scanner

sau, după cum se exprimă un personaj, „să sugereze saltul omului într-un ev, să se înalțe pînă la mit". [...]

Astfel, cu scriitorul Emil Comșa se deschide seria confruntărilor creatorului cu umanitatea, raportare de ample implicații filosofice și care va găsi în opera dramatică a lui Horia Lovinescu transfigurații dintre cele mai diverse : contemporane — filosoful Matei din *Citadela sfărîmată* și doctorul Toma din *Febre ;* istorice — domnitorul Petru Rareș ; folclorice și mitice — artistul și constructorul Manole din *Moartea unui artist* și *Omul care și-a pierdut omenia ;* și chiar științific-fantastice, parodiate în *Paradisul.* Acest raport își găsește însă concretizările cele mai interesante în opera dramatică a lui Horia Lovinescu atunci cînd devine stringent actual, cînd opțiunea nu mai este la latitudinea individului, ci devine un imperativ al existenței. [...]

Omul care și-a pierdut omenia este, în acest sens, drama de sinteză a operei de pînă acum a lui Horia Lovinescu, ea cuprinzînd totalitatea problemelor fundamentale care-l animă pe dramaturg, de la scopul creației umane la dualitatea dramatică a sufletului omenesc, descriind în același timp spirala întreagă a evoluției creatorului. [...]

Cu piesa *Petru Rareș,* relația destinului, ieșind din universul simbolic al mitului, se stabilește în zona istoriei, cu personaje și evenimente autentice. Desigur, Horia Lovinescu alege un domnitor a cărui viață e adînc împlîntată în legendă, lăsînd deci un loc larg propriilor interpretări în ficțiune. Dar, în fond, aici accentul interesului cade pe două probleme abia enunțate în tragedia evocată anterior : libertatea individuală în fața necesității istorice, și judecata posterității. [...]

Citadela sfărîmată și *Surorile Boga* sînt drame ale revoluției, în care toate raporturile dintre oameni, dintre idei capătă brusc un caracter acut, necesitatea opțiunii — cum remarcam la început — devenind imperioasă. Revoluția socială se dezlănțuie asupra individului în mod neașteptat, ca ceva „mai presus de ele, mai presus de toate". Oamenii devin „niște frunze pe apă, duse de curent", sînt zdrobiți, dacă nu au luciditatea înțelegerii realității în sensurile ei obiective, iar nu în dorințele sau prejudecățile lor, dacă nu-și găsesc un loc în angrenajul imens. [...]

Scanned with OKEN Scanner

Hanul de la răscruce raportează existența individuală la cataclismul prăbușirii întregii omeniri. Confruntarea se face și aici la niveluri diferite dar adîncimea dramei o dă Profesorul filozof, pe care amenințarea continuă (a bombei atomice) îl conduce la rațiunea sinuciderii. [...]

Doctorul Toma din *Febre* împlinește dezideratul pionieratului apostolic, înțeles într-un mod exagerat, căci el va rămîne în Deltă, ca simplu doctor, și atunci cînd e convins că a devenit înlocuibil, putîndu-și găsi o realizare superioară în cercetare. [...]

Cît despre sculptorul Manole Crudu din *Moartea unui artist*, el este tipul cel mai conturat de artist biruitor, echilibrat și armonios — „clasicul în viață" — pentru care, „în imensitatea unui univers ostil sau indiferent, unica soluție pentru om e de a rămîne cu înverșunare fidel lui însuși, de a rezista fricii de abis, de a se bate împotriva necunoscutului și de a cîștiga teren pentru ordinea lui umană". [...]

Simptomatic este că această dualitate umană poate evolua, în anumite împrejurări, în chiar ruptura personalității. În momente de criză a bolii sale, Manole vorbește cu un „tăcut interlocutor". [...] Iar Mereuță, în altă dramă, în alte condiții sociale, într-o evoluție discontinuă constată aceeași ruptură. [...]

Astfel, dramaturgul Horia Lovinescu, care debutase în 1953 prin a susține că esența omului consistă în responsabilitatea față de semenii săi, ne încredințează azi că sensul lumii căutat oriunde, oricînd, nu poate fi decît unul singur : umanitate.

[*Revista de istorie și teorie literară*, tom. 18, nr. 3, 1969, p. 475—483]

AL. PIRU

[TEATRUL LUI HORIA LOVINESCU]

Alături de Aurel Baranga și Paul Everac, Horia Lovinescu este cel mai reputat autor de teatru român. [...]

Caracteristice la Horia Lovinescu sînt tensiunea dramatică, capacitatea de a crea o atmosferă enigmatică,

Scanned with OKEN Scanner

studiul nu atît al caracterelor cît al unor porniri elementare uneori disimulate sau al aspirațiilor de smulgere dintr-o condiție nesatisfăcătoare, infraumană. Autorul știe să capteze atenția cititorului sau spectatorului, chiar dacă soluția întîmplărilor pare cîteodată artificială, incredibilă. Se acordă un oarecare rol fatalității, absurdității unui destin orb.

O casă onorabilă (1967), farsă polițistă în două părți, oferă, cu sugestii din Agatha Christie și G. B. Shaw (autorul citează și *Cui îi e frică de Virginia Woolf* de Albee), tabloul predispozițiilor unei pretinse lumi mondene, compuse din parveniți, care, după o petrecere de revelion, aruncă masca, spre a-și da pe față, prin intermediul unui joc de societate, adevăratul chip. [...]

Al patrulea anotimp, melodramă în trei acte, urmărește transformările morale și materiale ale unei familii în interval de aproximativ două decenii, începînd din august 1944. Nina, fiica defunctului căpitan de pompieri Duțu Pușcașu și a Ameliei, părăsită de un aviator, s-a măritat spre a-și reface reputația cu profesorul George Elefterescu, comunist ilegalist. Deși are doi copii, nu-și iubește soțul, fiind îndrăgostită de pictorul de gang Paul Cristodoru. Urmărit de patrulele germane, George caută adăpost în casa pe care o părăsise, fără a face soției obiecții pentru Paul. Amelia arată nemților ascunzătoarea și George e împușcat. În actul al doilea, vedem, după 1950, pe Nina măritată cu Paul, dar curtată de mai tînărul dirijor Mihai Roban, din nefericire fără intenții matrimoniale. [...]

Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă (1968), piesă în două părți, este o parabolă cu reminiscențe din Eugen O'Neill. Acțiunea se desfășoară într-un singur decor, simbolic, departe de lume, la marginea unui deșert de cenușă, rămas de pe urma unui uriaș incendiu. Personajele au nume biblice sau, ca în teatrul expresionist, sînt denumite generic. Apar deci Tatăl, cei doi fii ai săi, Abel și Cain, și o fată de 16 ani, Ana. Preocupat de procreație este numai Tatăl, Abel concepînd raportul dintre bărbat și femeie sub speța iubirii platonice, pure, iar Cain fiind, în măsură egală, mizantrop și misogin. [...]

Parabola vrea să demonstreze că viața nu se naște fără sacrificiu și conjugarea celor doi factori la fel de importanți, unul de natură materială și altul spiritual.

Scanned with OKEN Scanner

Clasicii au exaltat pe Abel, romanticii au reabilitat pe Cain, Horia Lovinescu, considerînd că viaţa este un amestec de nevinovăţie şi revoltă, vede în Cain doar un complement necesar al lui Abel.

Tot o parabolă este şi piesa fără acte (scena se schimbă prin întreruperea luminii) *Şi eu am fost în Arcadia*. Punctul de plecare este căutarea acelui etern feminin care, după expresia lui Goethe, ne trage în sus („Das Ewig-Weibliche zieht unshinan"). [...]

[*Ramuri*, VIII, nr. 5 (83), 15 mai 1971, p. 11]

VALERIU RÂPEANU

[HORIA LOVINESCU]

Lumina de la Ulmi (1954), piesa care a făcut cunoscut numele lui Horia Lovinescu, nu a trecut neobservată de critica teatrală, iar publicul i-a acordat un gir încurajator. Autorul relua o temă [...] frecventă în teatrul acelor ani, şi anume modul în care intelectuali de veche formaţie izbuteau să se apropie şi să înţeleagă noile realităţi sociale. Dar spre deosebire de piesele altor confraţi, mînate de o demonstraţie care conducea arbitrar destinele personajelor, fără ca acestea să aibă datele caracterologice ale procesului psihologic ce îl ilustrau, piesa lui Lovinescu aducea o viziune mai amplă şi mai profundă a unor confruntări pe cît de ferme pe atît de nuanţate în plan individual şi evita simplificările. Se desenau în această piesă elementele ce se vor dezvolta pe parcurs şi ne gîndim în primul rînd la aptitudinile autorului pentru dezbaterea de idei.

Şi totuşi abia *Citadela sfărîmată* va aduce afirmarea deplină a lui Horia Lovinescu [...] şi va marca un moment hotărîtor al dramaturgiei noastre [...]. După aceea au urmat *Hanul de la răscruce* (1957), piesă care deschide o nouă direcţie în creaţia lui Horia Lovinescu, şi anume înscrierea acţiunii într-un spaţiu şi timp nedefinit; *Surorile Boga* (1959), construcţie dramatică eterogenă, conţinînd şi elemente de reportaj, în actele că-

Scanned with OKEN Scanner

reia aflăm și scene de o remarcabilă vigoare ce încearcă o replică nu numai la *Trei surori* a lui Cehov, dar și la literatura din trecut a tîrgului românesc de provincie; *Febre* (1962), interesantă dezbatere etică, ce se apropie, din punct de vedere al problematicii, de *Lumina de la Ulmi*, cu mai multă amploare socială și psihologică și fără elementele discursive ale piesei de debut.

În primăvara anului 1964 a fost reprezentată *Moartea unui artist*, care, alături de *Citadela sfărîmată*, marchează piscurile creației lui Horia Lovinescu. Piesa are o perspectivă filozofică mai largă, o construcție severă. [...] Mitul *Mioriței* este tratat aici într-o manieră nouă, căpătînd un sens profund pozitiv și umanist ce a fost relevat de întreaga critică, și anume puterea omului de a domina moartea și haosul. Lupta sculptorului Manole Crudu cu boala, dorința lui de a desăvîrși opera se duce din perspectiva responsabilității față de oameni, față de cei din jurul său. Noblețea mesajului stă în această afirmare a faptei, a creației care este mai puternică decît moartea biologică și datorită căreia omul înfrînge condiția sa trecătoare.

Dezbaterea de idei o situează în miezul frămîntărilor contemporane. Preocupat de readucerea în circuitul modern a unor mituri românești, ca și de cele mai acute întrebări ale lumii contemporane, Horia Lovinescu este și autorul piesei *Omul care și-a pierdut omenia*, reprezentată în anul 1965, care a suscitat discuții pasionante în presă. Folosind un mod simbolic și poetic de exprimare, dramaturgul tratează aici — fără a afla totdeauna răspunsurile în spiritul adevărului — problema răspunderii omului de știință ca și a conducătorului de stat. Între aceste piese se situează cîteva într-un act: *Oaspetele din faptul serii* (1953), *O întîmplare*, *...Și pe strada noastră*, *Revederea* (1962), lucrări care, respectînd rigorile genului, au dramatismul, intensitatea emoțională dar și profunzimea de gîndire proprii autorului. În anii din urmă piese precum *Și eu am fost în Arcadia*, *Paradisul* continuă *Omul care și-a pierdut omenia*, iar *Al patrulea anotimp* și *Ultima cursă* descind din *Citadela sfărîmată* și *Surorile Boga*.

Teatrul lui Horia Lovinescu a surprins, de la bun început, prin elevația spirituală, prin intensitatea conflictelor omenești, prin suflul dramatic interior care îl animă,

Scanned with OKEN Scanner

prin acea necontenită abordare a problemelor cheie ale existenței. Din acest punct de vedere el se situează pe linia unei tradiții strălucite, deschise de *Patima roșie* a lui Mihail Sorbul și continuată de piesele lui Camil Petrescu. [...] Fără ostentație, lucrînd adeseori cu un material obișnuit pînă la banalitate, Horia Lovinescu dezbate cîteva din acele probleme etern umane, dîndu-le o dezlegare în perspectiva concepțiilor noi despre viață. De aceea, deși în piesele sale se recunosc motivele și situațiile livrești, Lovinescu dă dovadă de o profundă originalitate, prin modul în care analizează reacțiile unor oameni ai zilelor noastre, aflați în momente de răscruce ale existenței, prin răspunsul filosofic structural nou. Horia Lovinescu este un autor care, în piesele sale, tinde spre motive de maximă semnificație, pe care le servește cu mijloace adecvate. Stilul dramatic, încărcat de sensuri, deși construit din materialul lexical comun, completează imaginea contribuției substanțiale pe care scriitorul a adus-o la dezvoltarea dramaturgiei noastre.

[*3 dramaturgi contemporani*. Studiu introductiv și note de Valeriu Râpeanu, București, Editura Albatros, 1976, p. 194—197]

ALEX. ȘTEFĂNESCU

HORIA LOVINESCU SAU TEATRALITATEA TEATRULUI

Cea mai cunoscută piesă de teatru a lui Lovinescu și, totodată, profesiunea sa de credință — *Moartea unui artist*, 1963, — are ca protagonist un sculptor de notorietate internațională, Manole Crudu, care simbolizează principiul creației. La o vîrstă înaintată, cînd mulțumirea de a fi realizat o operă monumentală, închinată destinului prometeic al omului, începe să fie umbrită de presimțirea morții, el trebuie nu numai să depășească această criză, ci și să se opună exemplar atitudinii sceptice, negativiste, a unuia dintre fiii săi, Vlad. Celelalte personaje dețin, de asemenea, funcții simbolice : Toma, fratele lui Vlad, reprezintă, ca Jim din *Cartea nunții*, normalitatea stenică, Claudia Roxan e amanta-infirmieră

Scanned with OKEN Scanner

care se consacră marelui artist cu un devotament de Harietă, Cristina, asemănătoare cu muzele adolescentine ale lui Ioanide, se confundă cu ideea de tinerețe, de renaștere și completează gravul tablou cu necesară notă matinală, mozartiană, mama ei, Aglaia, urzitoarea de planuri matrimoniale, semnifică proza vieții, îngustimea de spirit, iar bătrîna Domnica întruchipează înțelepciunea populară.

Tema meșterului Manole fusese tratată și în *Omul care și-a pierdut omenia* (1957), însă într-o manieră caricaturală. Alături de Manole, constructor al „Turnului Lunii", apărea și reversul său (ideea e subliniată și onomastic !), Elonam, care trebuia inițial să simbolizeze demonismul creației. Pe parcursul alegoriei însă el se transformă într-un Demiurg eminescian, mai volubil și mai ranchiunos [...], iar Manole — într-un Hyperion demagog [...]. La agravarea confuziei contribuie cîteva scene scrise parcă de autori diferiți : „Iarmarocul păcatelor" (un rezumat grotesc al plăcerilor vinovate cu care Mefisto încearcă să-l ademenească pe Faust), întîlnirea cu hoții (amintind-o pe aceea dintre Jean Valjean și banda lui Thénardier) și consultația pe care Manole i-o solicită bătrînului său mentor (un fel de schivnic eminescian, cu o ideologie goetheeană : artistul trebuie să participe la viața semenilor etc.).

În aceeași categorie a dramelor romantice, construite în jurul cîte unui personaj de proporții legendare, se înscrie și *Locțiitorul (Petru Rareș)*, 1967. Mai mult decît o reconstituire istorică, piesa este o parabolă despre condiția eroului. Domnitorul moldovean reprezintă echivalentul, în plan politic, al Meșterului Manole ; el trebuie să-și sacrifice propria biografie (inclusiv pe Maria, soția sa) pentru o cauză care îl transcende. În subsidiar, dramaturgul a încercat să dezvolte și ideea că destinul de „locțiitor" (în cazul acesta, locțiitor al lui Ștefan cel Mare) este tragic, însă intenția a rămas în stadiul de intenție.

Multe dintre piesele lui Horia Lovinescu se axează pe problematica familiei și a raportului dintre generații. În *Citadela sfărîmată* (1955), clanul familial burghez apare ca un edificiu fără temelii, zguduit nu numai de vîntul înnoitor al revoluției, ci și de contradicțiile din interior. Este o „prăbușire a casei Usher", lipsită însă de

Scanned with OKEN Scanner

măreție, pentru că autorul s-a lăsat influențat de atmosfera teatrului cehovian : oameni șterși, care nu fac nimic, lipsă de orizont, drame consumate în tăcere. Personajele cel mai clar configurate sînt Grigore Dragomirescu, un mic-burghez sclerozat care ține la „onoarea lui de familist", fiul său, Matei, un prestidigitator de cuvinte și, mai ales, bunica lui Matei, femeia-savant — singurul personaj cu umor din teatrul lui Horia Lovinescu. „Bunica" e o Domnica citadină, mai energică decît toți urmașii ei, care privește cu maliție, dar și cu duioșie, scufundarea corabiei lui Noe.

Dacă în *Citadela sfărîmată* există cîteva momente de încordare exasperantă, ca în piesele lui Ibsen, în *Surorile Boga* (1958) totul se rezolvă prin acțiune. Cele trei surori — Ioana, Valentina, Iulia — se adaptează cu repeziciune, după Eliberare, la noul mod de viață, fie luînd inițiative, fie suportînd consecințele unor evenimente independente de voința lor. La o vîrstă tomnatică, cu amintirea încă vie a unui eșec sentimental, Ioana găsește energia să se mai îndrăgostească o dată, de un bărbat matur și lucid ca și ea (comunistul Pavel), frivola și senzuala Valentina își vede contrazise brutal aspirațiile bovarice (fuga căpitanului Stratilat), iar angelica Iulia, adoratoare a unui bărbat (Radu) care i se părea un erou și care în fond era un aventurier, se sustrage mirajului pentru a se dedica activității pe tărîm social.

În *Al patrulea anotimp* (1969) este urmărit destinul unei familii burgheze care, printr-o adaptare cameleonică, supraviețuiește transformărilor sociale de după război. Conform dictonului *ex ossibus ultor...*, fiica lui George Elefterescu va descoperi, ca o nouă Electra, că tatăl său, pe a cărui moarte eroică se clădise întreaga prosperitate a familiei, fusese de fapt predat nemților de către propria ei mamă, Nina Elefterescu, în complicitate cu un amant anost și dornic de parvenire, Paul Cristodoru, de profesie „pictor de gang". Subiectul în sine are dramatism, dar personajele sînt neverosimile. Doar Nina Elefterescu, asemănătoare prin imixtiunea agresivă în viața celor din jur cu unele eroine ale lui Ion Băieșu, suferă mai puțin de convenționalism.

O radicalizare a temei familiei realizează Horia Lovinescu prin reinterpretarea străvechiului motiv Cain-Abel. Dar „reinterpretare" e prea mult spus. În realitate, mi-

Scanned with OKEN Scanner

tului biblic i se infuzează cîteva elemente moderne : hazard, incomunicabilitate (à la Camus), în *O întîmplare*, și decor apocaliptic amestecat cu „vestigii" ale civilizației actuale, în *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*.

O întîmplare se remarcă printr-un anumit hieratism de tragedie antică, prin ceea ce s-ar putea numi sobrietate de film alb-negru, dar asemănarea cu *Malentendu* e mult prea evidentă (e vorba de natura piesei, nu de intrigă). În ceea ce privește *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, modelul strivitor la care cititorul o raportează involuntar este romanul cu subiect similar al lui Steinbeck. Spre deosebire de prozatorul american, Horia Lovinescu nu *răstoarnă* raportul dintre Cain și Abel, discreditînd binele și reabilitînd răul, ci dizolvă mitul într-o simbolistică confuză (parcă pentru a provoca un complex Oedip, Tatăl o asaltează pe Ana, iubita lui Abel, apoi tot el apare răstignit ș.a.m.d.).

Familia, ca mediu prea strîmt pentru aripile de albatros ale bărbatului, constituie tema pieselor *Și eu am fost în Arcadia* (1970) și *Febre* (1961). În prima, un Fred mai puțin distant — Alex — se interesează printr-o Emilia mai puțin mărginită — Emi — de soarta unui mai misterios Ladima — Hans — și descoperă că acesta se îndrăgostise de o femeie himerică, al cărei corespondent real era o gospodină practică și lipsită de orice fantezie („narațiunea" are ceva din fantasticul prozei lui Mircea Eliade) ; în a doua, tînărul medic Toma trebuie să se despartă de Neli, salonarda sa soție, pentru că ea nu se împacă deloc cu ideea de a rămîne definitiv într-un sat din Deltă. Rezumată, piesa pare banală, dar subtila gradație a proceselor psihologice, ca și pătrunzătoarea observație socială o situează printre cele mai valoroase opere dramatice inspirate din actualitatea imediată. În mod special, mediul satului dunărean este schițat cu o mînă sigură, de artist care „în momentul lucrării se uită pe sine". „Gura satului", bunătatea aspră a oamenilor simpli, inteligența practică a secretarului de partid Frîncu — totul este viu și adevărat.

În fine, un al treilea „capitol" al operei lui Horia Lovinescu cuprinde piesele în care un grup de personaje eterogene constituie o machetă a umanității. Cea mai reprezentativă, dar și cea mai schematică și stridentă

Scanned with OKEN Scanner

lucrare de acest gen, *Hanul de la răscruce* (1955), aduce în scenă, ca pe o „corabie a nebunilor", un Profesor (hotărît să se sinucidă, dar împotrivindu-se morții cînd ea i se impune dinafară, pentru că nutrește ambiția existențialistă de a opta liber), un Bătrîn (cabotin și mitoman), un Hangiu (cu o constituție morală proteică), un Logodnic (meschin) și o Logodnică (pură ca Ofelia), o Femeie (învești mîntată în negru, iremediabil tragică), un Călugăr (pe jumătate Archiereus, pe jumătate Zosima), un Agent comercial (cu comportament americănesc), un Electrician (proletarul clarvăzător), un Președinte G. M. D. F. A. (tipul *boss*-ului) și o Actriță (*femme perdue,* cu trecut sentimental).

În *O casă onorabilă* (1968), colecția de exemplare umane grotești este mai bine organizată (Dinu și Cora — bătrînii ipocriți, Dan și Cela — cuplul unit prin ură, Grig și Dan — „lupii tineri", Antonia — femeia ratată), iar alerta lor se declanșează într-un mod mai puțin bombastic decît prin regizarea sfîrșitului lumii : iluzionistul Bosco îi face să creadă pe toți că asistă la comiterea unor crime. Animația de carnaval, spumoasa intrigă polițistă accentuează, prin contrast, tragismul sinuciderii reale, a lui Dan, din final.

O satiră realizată cu mijloace de *science-fiction* la adresa celor ce fetișizează tehnica este *Paradisul* (1968). Numele personajelor — Eva binom 7, Adam rădăcina pătrată din 17 etc. — spun totul despre modul cum își imaginează autorul viața într-o lume condusă de mașini. Dincolo de reprezentarea atît de simplistă, poate fi reținută figura de nevastă bombănitoare și bravă a Arabellei Crew.

*

După cum reiese și din această sumară prezentare, nu se prea poate justifica includerea pieselor lui Horia Lovinescu în categoria „teatrului de idei". Ideile, atîtea cîte există, sînt sau coerente și naive, sau profunde și confuze și, în orice caz, mai șubrede decît opera propriu-zisă. Iată, de pildă, *Moartea unui artist*. Vrînd să reprezinte conflictul dintre creație, rațiune, umanism, pe de o parte, și negație, agnosticism, demonism, pe de altă parte, dramaturgul l-a conceput pe Manole Crudu, adept al

Scanned with OKEN Scanner

artei figurative, în dispută cu Vlad, care repudiază retorica formelor. Dar, așa stînd lucrurile, nu ne rămîne decît să înțelegem că arta tradițională reprezintă binele, iar cea modernă — răul! Tot în *Moartea unui artist*, supunîndu-l pe fiul său unei acțiuni pedagogice, Manole Crudu îi spune că există tenebre care nu trebuie arătate niciodată oamenilor. Însă o asemenea atitudine — derivînd dintr-o secretă mizantropie, dintr-o neîncredere în capacitatea oamenilor de a suporta adevărul — doar morală nu poate fi socotită.

Așa cum nu constă în idei, originalitatea teatrului lui Horia Lovinescu nu constă nici în formula dramatică. Estetica sa este a unui romantic, căruia i se pare un act de „nonconformism" adoptarea unor procedee expresioniste. Referințele posibile — Goethe, Ibsen, Cehov, Huxley, Caragiale, Camil Petrescu, folclorul etc. — constituie, cel mult, dovezi ale unui consecvent... eclectism.

Ceea ce face ca o piesă de Horia Lovinescu să fie o piesă de Horia Lovinescu este inconfundabila retorică dramatică. Nu prin cuvinte, ci prin gesturi, situații, personaje, scriitorul ține un discurs solemn, amplificat parcă de acustica unei săli uriașe. Indiferent de ceea ce crede sau spune Manole Crudu, faptul că înainte de a muri apucă dalta și își sculptează în piatră coșmarurile are o forță expresivă proprie. Și scene similare există, cum s-a văzut, în toate piesele.

Valoarea teatrului lui Horia Lovinescu rezidă în chiar teatralitatea sa. Definiția n-ar avea nici o fisură, dacă n-ar exista o neliniștitoare excepție : *Febre*.

[*Preludiu*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 227—232]

CONSTANTIN CUBLEȘAN

TEATRUL CRIZELOR DE VALOARE UMANĂ

[...] Aproape fără excepție eroii săi (ai lui Horia Lovinescu — *n.n.*) — tipologic vorbind, *creatori* — se află în momente de acută neliniște, încercînd să-și evalueze critic activitatea, cheltuirea existențială socialmente utilă pînă în acel moment, al declanșării crizei, întotdeauna

Scanned with OKEN Scanner

de pe pragul înalt din fața perspectivei crepusculare a vieții.

„Eu sînt ca vedetă un om aproape sfîrșit — spune Sergiu din *Ultima cursă*. Am îmbătrînit [...] meseriile noastre spectaculoase și pline de satisfacții sînt făcute din renunțări [...] N-am fost în viața mea laș. E frica omului lucid de a nu putea răspunde tocmai încrederii care i s-a acordat. Și nici cuvîntul frică nu e potrivit, e vorba de *conștiința* clară a neputinței de a face față unei sarcini. Și atunci te întreb ce e mai etic [...] să minți sau să spui adevărul ?“ [...]

Același sens al căutărilor îl găsim și la Manole Crudu în *Moartea unui artist*, sculptorul a cărui celebritate făcuse înconjur lumii, și care ajuns la acest apogeu se simte altfel responsabil în fața propriului destin [...]

Același sens îl găsim în zbuciumul lui Petru Rareș din *Locțiitorul* ; în momentul în care se vede înconjurat de trădare, și istovit, nemaiputînd să împlinească visul măreț ce cutezase a crede că-l va putea înfăptui, creator, pentru binele țării și al neamului său zice : „Nu — replicîndu-i bunului său sfetnic Roșca — Îmi ceri prea mult. Ai făcut odată din mine Domn, nu încerca să faci și un sfînt. Nu mai am putere în mine“ [...]

Fiecare din aceste mărturisiri de sine, deși vin parcă să explice o anume atitudine specifică, proprie personajului ca atare, ilustrează în fapt aceeași criză — de creație — privită din unghiuri diferite, manifestată acut de către eroii lui Horia Lovinescu, în raport cu angrenajul datoriilor supreme față de societate, față de viață (înțeleasă numai ca o existență angajată programatic într-un proces de evoluție continuă). Din acest punct de vedere dramaturgia lui Horia Lovinescu pare să repete mereu, cu fiecare piesă nouă, aceleași grave motive de meditație, evident într-un cîmp vast de investigație umană ce tinde să cuprindă teritorii dintre cele mai felurite ale posibilităților de manifestare creatoare.

Horia Lovinescu încearcă ipoteza acestei crize de creștere, de evaluare a valențelor creatoare ale eroilor săi în varii ipostaze, în toate aducînd haloul evident al unei conștiințe umane angajat-contemporane. Așa în *Locțiitorul* — unde istoria nu este altceva decît un cadru metaforic de sugestie profund dramatică —, așa în *Paradisul*— o alegorie fantastică ce operează cu recuzită dintr-o anume

Scanned with OKEN Scanner

literatură SF —; la fel în *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* — mizînd pe rezonanța în actualitate a miturilor, într-un teatru de esență filosofică —, pînă la *Patima fără sfîrșit* — unde experimentele istorice furnizează jaloane pentru investigația psihologică în tipologia caracterelor puternice —; pînă la *Autobiografie* și *Ultima cursă* etc., etc., pretutindeni aceeași sete de autodepășire călăuzind viața și acțiunile eroilor lui Horia Lovinescu. Numai că aceștia nu sînt iluminați în momentul deciziei lor de acțiune, în momentul în care robustețea spiritului lor ar putea fi debordantă, ci în acel moment în care reevaluîndu-și critic condiția existențială, viața lor marchează o cădere, o criză de conștiință, fixată între cei doi poli de referință ai propriului destin — aspirația și împlinirea [...]

Romantică în esență, dramaturgia lui Horia Lovinescu ne apare, judecată astfel, ca un act simptomatic al conștiinței de sine a omului societății noastre noi socialiste, în demers continuu pentru o imperativă, necesară autodepășire.

[*Teatrul. Istorie și actualitate*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1979, p. 157—161]

MIRCEA IORGULESCU

UN TEATRU AL SPERANȚELOR ȘI AL CITADELELOR SFĂRÎMATE

Indiferent de problematică, sens, alcătuire compozițională și cadru, teatrul lui Horia Lovinescu se oprește cu insistență asupra unor momente de surpare, de cădere, de prăbușire a unor structuri ce pînă atunci păreau să reziste tuturor încercărilor.

Pretutindeni în acest teatru *se sfărîmă citadele*, se destramă o formă de existență, se dezagregă o personalitate: în piesa al cărei titlu conține, definită memorabil, însăși tema fundamentală a dramaturgului, în aproape indecenta, prin cruzime, *Autobiografie*, unde un personaj aflat „la fund" își dezvăluie, cu o fioroasă lipsă de menajamente, căderea în mediocritate și platitudine, în apocaliptica parabolă *Jocul vieții și al morții*

Scanned with OKEN Scanner

în deșertul de cenușă, în *Ultima cursă,* unde meditația despre un sfîrșit de carieră este abil travestită într-o vestimentație realist-mondenă, mediul sportiv îngăduind, se pare, grație aspectului său exterior de lume virilă și sănătoasă, o expresie mai brutală și mai directă, în *Moartea unui artist,* în viziunea amară a unei lumi robotizate născute dintr-o idee demențială din *Paradisul,* în puternica, zguduitoarea evocare a jocului puterii și al destinului din *Petru Rareș sau Locțiitorul.*

Diferitele clasificări ale teatrului lui Horia Lovinescu, făcute în funcție de alte considerente, sfîrșesc, de aceea, prin a-i revela unitatea profundă. Astfel se întîmplă și cu aceea reluată de Nicolae Manolescu în prezentarea care însoțește *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* : „De la început — notează criticul — s-au putut remarca în dramaturgia lui Horia Lovinescu două formule deosebite (mai mult : opuse) : una «realistă», tradițională ; alta, simbolică, modernă. *Citadela sfărîmată* inaugura prima serie, *Hanul de la răscruce* pe cea de-a doua. O dramă de familie, așadar, cu acțiunea localizată și datată ca într-un roman de epocă, în care se ciocnesc personaje îmbrăcate în haine de epocă ; o dramă de idei, pe de altă parte, în care personajele, locul, decorul, totul este convențional, menit a sugera generalitatea. Între cele două formule există, nici vorbă, în decursul anilor, o anumită colaborare : mai exact, orice piesă a lui Horia Lovinescu este de aspect «intelectual», presupune un conflict ideologic, chiar dacă nu orice piesă a lui se reduce, dramaturgic, la această esență".

Am reprodus aceste observații de incontestabilă finețe pentru că în ele se reflectă o tendință mai generală a comentariilor critice prilejuite de teatrul lui Horia Lovinescu : schimbîndu-și neîncetat nu numai „formulele", dar, aparent, și universul dramaturgic, scriitorul a fost cel mai adesea privit din unghiul acestor modificări. Ele sînt totuși exterioare, iar sensul lor nu este dat nicidecum de simpla dorință a evitării uniformității, de plăcerea exercitării meșteșugului dramatic în materii cît mai variate ; ci de urmărirea tenace a unei *teme* obsedante, reluată în cele mai diferite chipuri, tocmai din „neputința", o neputință creatoare, de a se ieși din raza ei. Tema aceasta, a destrucției, a naufragiului, a dezas-

Scanned with OKEN Scanner

trului final, a „sfîrșitului de partidă", capătă rezolvări deosebite, de la cele oarecum convenționale *(Ultima cursă, Paradisul* — de pildă) prin încheierea „cu bine" a crizei, dezagregarea dobîndind înțelesul unei benefice, așteptate, și necesare soluții, pînă la curajoasa înlocuire a răspunsurilor cu întrebări rămase să exprime un chin al conștiinței, în absența căruia viața s-ar reduce la un lung și imbecilizant șir de stereotipii *(Petru Rareș, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă).*

Nu-mi ascund preferința pentru aceste două piese, capodoperele autorului, ca și pentru categoria pe care o reprezintă : vocația lui Horia Lovinescu pentru un teatru al interogațiilor lucide, sarcastice uneori, niciodată superficiale, vizînd punerea în cauză a rostului ființei și al vieții în circumstanțele unor grave crize ale condiției umane, își găsește, aici, expresia cea mai înaltă și mai armonioasă. Oricît ar fi de diferite o parabolă cu aspect exterior de anticipație *(Jocul vieții...* are drept cadru o lume calcinată de bombe atomice și războaie distrugătoare) și o piesă istorică evocînd figura unui voievod intrat, pentru vitejie și inteligență, în legendă, între consecvența cu care Abel urmărește împlinirea unui „scenariu" al destinului și caracterul de „posedat" al domnitorului, după ce intră în zona de influență a unui legămînt sacru, depășind individualul (de aceea : *Petru Rareș sau Locțiitorul),* există suficiente asemănări pentru a se putea observa cum dramaturgia lui Horia Lovinescu rămîne, fundamental, o dramaturgie a speranțelor și a încrederii. Cu cît tragedia este mai adîncă, cu cît mai violentă este dezagregarea, cu cît mai năprasnice sînt surpările, prăbușirile, ruinările, cu atît la orizont mijește geana de lumină a unei credințe profunde în supraviețuire, în continuitate, în refacere. Mitului sfărîmării i se opune un mit al creației : întreg teatrul lui Horia Lovinescu se naște dintr-o confruntare între acești termeni care nu o singură dată sînt configurați ca atare *(Moartea unui artist, Omul care și-a pierdut omenia. Și eu am fost in Arcadia !)*

Factura intelectuală și problematizantă a pieselor dramaturgului constituie mai degrabă reflexul acestei polarități decît sursa ei [...]

[*Teatru*, XXIV, nr. 11, nov. 1979 p. 22—23]

Scanned with OKEN Scanner

RELAȚIA OM-ISTORIE

Îmi amintesc de prima lectură a piesei *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* cu zece ani în urmă, în 1969. Îmi amintesc și de *Paradisul* scrisă în 1960, de *Omul care și-a pierdut omenia* jucată în 1965. Există între ele o legătură evidentă. În mai toate piesele lui Lovinescu sînt teme care revin obsesiv indiferent de mediu sau de modalități dramaturgice. De-a lungul întregii sale opere se regăsește o permanentă tematică izvorîtă din preocupări de strictă actualitate, toate făcînd parte din sfera problemelor omului contemporan, sau — ca să folosesc un termen care-i aparține — a relației „om-istorie".

Răsfoiesc programul spectacolului din 1974 cu *Paradisul*. „Mi-e greu să spun — scria Lovinescu — ce fel de lucrare e *Paradisul*. Nu e nici dramă, nici comedie, nici chiar măcar o așa-zisă piesă «de idei». Aș numi-o o piesă polemică, o piesă pamflet. În intenția mea ea a reprezentat un protest vehement de pe pozițiile umanismului socialist împotriva Casandrelor de tot felul (scriitori, sociologi, savanți etc.) care vestesc — trăgînd concluzii trunchiate din orrile Auschwitz-urilor cît și din dezvoltarea societății capitaliste standardizate și dezumanizate de tehnica modernă — prăbușirea omului. Într-o simplă propoziție aș spune că *Paradisul* e elogiul indestructibilității omului".

Ca moto la *Omul care și-a pierdut omenia* figurează un citat din mesajul asupra primejdiei exploziilor nucleare adresat în 1950 de Einstein savanților italieni. Iar acum, ca prefață la *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă,* găsesc : „Că după atîția ani de la terminarea ultimului război mondial încheiat parcă în mod simbolic și amenințător cu apocalipsa de la Hiroșima, primejdia universală a catastrofei atomice persistă și este continuu agravată — e un fapt incontestabil. Că, pe de altă parte, asistăm la dezintegrarea vertiginoasă a lumii vechi (Tatăl) și la dispersarea individului ca unitate psihică — proces pe care piesa nu-l poate surprinde decît printr-o simplificatoare dihotomie (Frații) — e la fel de incontestabil.

Scanned with OKEN Scanner

Dar tot atît de incontestabilă este aspirația conștientă sau obscură, dar irepresibilă, a omului de pretutindeni spre regăsirea unității, a reintegrării lui într-o nouă ordine umană și cosmică". Admirabilă strădanie a scriitorului de a găsi răspunsuri de sinteză la problemele-cheie ale contemporaneității ! Fiecare lucrare în parte e de-sine-stătătoare și în același timp o ciornă pentru cea care a urmat, încununînd această trilogie cu o operă esențializată, *summa* tuturor celorlalte. Locul nenumăratelor personaje l-au luat numai patru : Tatăl, Abel, Cain și Ana. Din multitudinea tablourilor a rămas numai „fațada unei case în paragină" cum indică autorul (în spectacolul de la „Nottara" scenografia lui Mihai Mădescu dezvoltă ideea plastic, sugerînd o *lume în paragină* dînd impresia de părăsire și dezolare). Lungul șir al episoadelor — adesea superflue s-a topit într-o acțiune simplă și clară. Supraaglomerarea cu simboluri frumoase în sine, dar adesea confuze, a devenit inutilă. Încărcătura de idei e turnată în acțiune dramatică de strictă organicitate, parabola se desprinde din realismul tragediei consumate în fața spectatorilor, nu din alegorii abstracte ca în *Paradisul* sau *Omul...* Dezastrul atomic e doar o ipoteză de meditație. Dezastrul e în tragedia umană încorporată în prototipuri semnificative pentru situația-limită a omenirii. Aici trebuie căutată sursa monumentalității acestei opere remarcabile, a universalității sale. E o monumentalitate obținută prin simplitate și rigoarea construcției, prin gradarea continuă a conflictului dramatic, prin nobila aspirație spre rațiune și frumusețe, dar și prin curajul de a privi lucid contradicțiile fundamentale ale existenței.

Tatăl a fost cîndva stăpînul. „Ei au avut o lume pe mîini — spune Abel — și au stricat-o. Acum se uită la jucăria asta stricată și nu mai pricep nimic. Încearcă să adune cioburile, dar ele nu se mai lipesc. Curge sufletul din ei ca semințele dintr-un sac spart în mii de locuri pînă cînd sacul o să rămînă gol. A și rămas. Tot pămîntul e un sac dezumflat".

Forța singulară a lui George Constantin de a-și conduce mijloacele de expresie și a le subsuma rolurilor, de a se integra în universul filosofic al unui text, mi se pare că opune această, poate cea mai totală creație a sa, lui Prospero din *Furtuna*. Dacă acolo, Constantin pri-

Scanned with OKEN Scanner

veşte lumea de la înălţimea spirituală a eroului shakespeareean, aici devine antipodul creaţiei anterioare. Tatăl e lumea însăşi, aşa cum a făcut-o şi a mutilat-o epava rămasă după cataclism. Extraordinară e, pe de o parte capacitatea la care a ajuns actorul de a interpreta la aceeaşi superioară calitate artistică rolurile cele mai contrare şi ca gîndire şi ca factură, pe de alta, infinita bogăţie a resurselor de exteriorizare. Atotputernicul de odinioară nu mai e altceva decît o ruină dezolantă şi hilară, etalîndu-şi lubric instinctele, cu mintea rătăcită în care mai răsar ici-colo frînturi de gînd, amintiri, regrete. George Constantin compune ca un mare maestru imaginea schimonosită a unui univers haotic care sfîrşeşte în demenţă şi autodistrugere.

În „deşertul de cenuşă" înfruntarea dintre Cain şi Abel ar putea părea absurdă dacă Lovinescu n-ar fi văzut în ea unica, ultimă, nădejde a răscumpărării. Abel va fi ucis, firește. Dar nu cel ce ucide e mai puternic. „E un gest inutil, stupid — mărturisește Cain. Am ucis atîţia oameni şi nu mi-a părut rău". Şi Abel răspunde : „Dar pe mine mă iubeşti... cît eşti de singur şi nepereche fără mine. Şi atunci... dacă există o singură şansă să-ţi pară rău... o ultimă şansă să-ţi pară omeneşte rău... atunci totul... e în regulă". Alexandru Repan (Abel) şi Ştefan Sileanu (Cain) sugerează, în disputa lor, unitatea contrariilor, alternînd tensiunea mocnită cu explozii de violenţă. Superioritatea lui Abel apare la fel de convingător ca şi abrutizarea şi dezumanizarea lui Cain. Înseamnă oare „ciudata" îmbrăţişare a fraţilor că într-adevăr nu e totul pierdut ? Este oare pruncul din pîntecele Anei o şansă ? Iată înfricoşătorul semn de întrebare, strigătul plin de o cumplită neliniște al femeii : „Doamne, cine se zbate în pîntecele meu ?". Ultima replică a piesei include în ea laconic proporţiile planetare ale tragediei. Dana Dogaru a înţeles că Ana e viaţa. Viaţa pe care Abel a dorit-o curată, viaţa siluită şi batjocorită de Cain, viaţa care se zbate între bine şi rău, între pur şi abject. Ana e pivotul piesei, singura capabilă să înfrunte moartea prin fecunditate. Dar a înţeles tot atît de limpede în inconştienţa ei elementară, jucînd cu egală sinceritate copilărească indiferenţa faţă de încercările libidinoase ale Tatălui, puritatea dragostei pentru Abel, spaima şi ispita experienţei erotice cu Cain, atracţia şi scîrba provocate

Scanned with OKEN Scanner

de acesta, zguduitoarea descoperire a întrebării finale. Dana Dogaru străbate variatele ipostaze, dezvăluind în fiecare dimensiunile existențiale conținute în personaj, contribuind în mare măsură la definirea funcției celorlalte personaje. Ana e pivotul complexului relațiilor dintre cei patru eroi ai conflictului dramatic urmărit de Dan Micu tot atît de precis cum l-a condus Lovinescu prin țesătura textului.

Exista primejdia ca piesa, „săracă" din punct de vedere al personajelor și cadrului exterior să fie tratată într-un spectacol „de cameră". Mai era încă o primejdie posibilă. Aceea de a pedala pe dezlănțuirea exacerbată a instinctelor, pe scenele „tari", pe violența de limbaj, pe o exagerată senzualitate. Regia a evitat asemenea capcane printr-o rigoare și simplitate exemplare, printr-un realism modern care n-are nimic din vechiul naturalism, ci exprimă dialectica realităților omenești în raport cu absolutul. Fiecare gest, fiecare privire, fiecare amănunt capătă înțeles și subînțeles, apare supradimensionat ideatic. Nimic nu se măsoară cu măsuri obișnuite. Spectacolul lui Dan Micu pune în valoare monumentalitatea piesei lui Horia Lovinescu, chintesență a experienței sale de om și de artist.

[*Scena și oamenii ei*, București, Editura Eminescu, colecția „Masca", 1980, p. 177—181]

ION VARTIC

HORIA LOVINESCU ȘI CONCEPTUL DE „OM SFÎRȘIT"

Horia Lovinescu este un dramaturg cu un destin artistic neobișnuit, întrucît *Citadela sfărîmată* — practic, realul său debut — devine, imediat un moment de referință în teatrul postbelic, după cum rămîne, pînă astăzi, „cheia" întregii sale creații (atît a celei realiste, cît și a celei simbolice), deoarece aici se cristalizează toate motivele esențiale care îl obsedează pe autor.

Astfel, *Citadela sfărîmată* constituie mai întîi, în ciuda imperfectei sale arhitecturi dramatice (de pildă, dacă primul act este compact, celelalte două sînt împărțite,

Scanned with OKEN Scanner

convențional, în patru taboluri ; apoi, actul al II-lea are o artificială cădere de cortină, fără real efect teatral). o remarcabilă dramă de familie, cu toate repercusiunile de rigoare : dezagregarea treptată a unui clan, conflictul dintre generații, problematizarea căsătoriei, relațiile complicate dintre frați etc. Mai toate piesele ulterioare, și cele realiste, și cele simbolice, reiau parțial sau integral, aceste motive (se detașează *Al patrulea anotimp*, care, totodată, cuprinde și o reinterpretare, cu mijloacele estompate ale dramei, a motivului tragic al Electrei).

Citadela Dragomirescu este surprinsă în grandoarea și ruina ei, cu tabieturile, maniile, orgoliile și iluziile specifice familiei burgheze. Se reține îndeosebi Grigore Dragomirescu, șeful casei onorabile, „marele imbecil", observat cu cruzime din faza discursurilor de „om cu principii" pînă la aceea, penibilă, de senil iubitor de abțibilduri (în special „cele cu iepurași"). În alte interioare și alte veșminte, cu alte formule, reapare, în fond, jupîn Dumitrache și binecunoscuta lui obsesie („...nu uita onoarea familiei mele, care-i unanim recunoscută") ; tot așa, în mici scene de familie, se desfășoară, întreținută de exclamațiile de admirație („Tot tînăr a rămas Grigore. Și deștept"), tactica și strategia acestui modern Conu Leonida : „Să-ți explic eu ce-a fost la Stalingrad. O capodoperă a științei militare germane, domnule. Uite aici..." etc.

Dar acestea sînt doar cîteva din aspectele pitorești care definesc decăderea iremediabilă a unei familii. Adevărata substanță a piesei e legată de destinul tragic a lui Matei Dragomirescu. *Citadela sfărîmată* este o dramă cu doi seducători, unul, Grigore, care seduce la nivelul lumii mic-burgheze, avînd discipoli pe măsură (Adela, Emilia, Costică, Gătțescu), și altul, Matei, la un nivel superior, grav, cu „învățăcei" de altă natură (Irina și Petru). Oricît ar părea de paradoxal, Matei, ironicul fermecător, este *fiul* „marelui imbecil" ce-și fascinează auditoriul (*„Ce frumos vorbește !"*, exclamă Emilia, ascultîndu-l pe Grigore). Seducătorul Matei, arhetip al tuturor eroilor intelectuali ai lui Horia Lovinescu, a atras cele mai teribile sentințe din partea criticii (și a autorului, inclusiv). A fost etichetat ca „antiumanist", s-a vorbit despre „filosofia lui malefică", despre „monstruo-

Scanned with OKEN Scanner

zitatea" gîndirii sale, impunîndu-se ideea, ajunsă jalnic clișeu, a unui infamant personaj. E aici o tristă neînțelegere. Matei, „antiumanistul", este, de fapt, un tipic reprezentant al „generației tinere" interbelice (se și spune în piesă că ar fi „o stea a tinerei noastre intelectualități"). Filosofia sa, oricît de fulgurant expusă de autor, reprezintă, în esență, o *Lebensphilosophie,* deconspirată fără dubii de conceptele sale predilecte : trăirea, marea aventură, riscul, experiența sinuciderii, imoralismul etc. Matei face parte din acea „nouă generație" interbelică, pentru care, cum a observat G. Călinescu, „filosofii se prețuiesc nu în opera lor reală de gîndire, cît în acțiunea lor sugeratoare" ; de aceea, e și firesc ca Matei să aspire a fi una din acele „călăuze de spirite", grație farmecului său intelectual, cît și datorită vocației lui de „modest Pygmalion". Matei încurajează, la Petru și Irina, impulsul spre o experiență *huliganică* (termenul trebuie înțeles în sensul consacrat de Mircea Eliade), cerîndu-le să dea contur de *creație organică* vieții lor ; sau cum îi explică Matei lui Petru, trebuie să-i dai existenței tale un sens superior, „realizîndu-te" și „făcînd din viața ta un lucru plin și frumos, care să nu semene cu viața ăstora", a mic-burghezilor vegetativi.

Vina decisivă, ca și drama lui Matei, provine dintr-o altă cauză decît filosofia sa, din faptul că e, în adevăr, un *gînditor,* un juisor care, inapt să ia contact cu viața, naufragiază în lirosofie, devenind, pentru sine, un „plăsmuitor de miraje". El iese din stirpea hilar-tragică a lui Ulrik Brendel, descoperind, ca și ilustrul său predecesor, că „palatul de cristal" al ideilor se topește în aer ca orice himeră. Citadela ideilor pure devine și ea în contact cu realul, tot o *Citadelă sfărîmată* (acesta e sensul ascuns-profund al titlului și s-ar fi cuvenit ca autorul să trateze această problemă cu gravitatea necesară, fără a face nefericitele compromisuri față de o anti-estetică bogumilică). E, în această piesă, o dublă dramă a gînditorului. Mai întîi, aceea, atemporală, a gînditorului pur, atins de hamletiana boală a sterilității abulice și trăind cu impresia dezastruoasă că gîndirea, o dată reprodusă și închisă în sistemul unei cărți, se volatilizează („Credeam în munca mea, am adunat material ani de zile și deodată totul s-a minat pe neașteptate pe dinăuntru..."). Falimentul său nu ilustrează „falimentul total și definitiv al

Scanned with OKEN Scanner

societății capitaliste" (cum simplifică ipocrit lucrurile însuși Horia Lovinescu într-un text programatic), ci falimentul reflexiei gratuite. Sigur, Matei, precum Ulrik Brendel, devine un mistificator, un „escroc", dar aceasta n-are nimic de a face cu nivelul jos al acelor penibili escroci de talcioc (gen Costică și Adela), la care Horia Lovinescu își coboară eroul, făcînd din drama generică a gînditorului, una meschin conjuncturală. Cum a observat și Nicolae Manolescu, „adevăratul personaj compromis" de Horia Lovinescu este Matei, care se ratează și din „absența unui spațiu prielnic de a se desfășura". Într-adevăr, drama aceasta a gînditorului este, pe de altă parte, și una concret-istorică : într-o epocă proletcultistă, Matei n-are nici o șansă de realizare, neputînd fi folosit decît ca să facă „traduceri în franceză și în engleză la o revistă", căci pe nimeni nu interesează studiul său despre *Funcția magică a verbului.*

Matei reprezintă, în ciuda eforturilor incorecte, neloiale, ale autorului de a-l „ucide" moral, punctul cel mai de sus al gîndirii lui Horia Lovinescu. Eroul ilustrează cazul tipic al unui *uomo finito* (preluăm doar parțial termenul în sensul în care îl înțelege Papini), pe care îl regăsim mereu, sub alte fețe, în teatrul lovinescian. *Omul sfîrșit* nu e neapărat ratatul, ci cel a cărui experiență spirituală e practic încheiată, fiind, în supraviețuire, propriul său parazit. Încă tînăr, Matei este surprins în stadiul în care cel ce s-a nutrit din gîndirea sa și l-a urmat se desparte de el și îl renegă. O dată influența lui Matei anihilată, Petru îl consideră pe fratele său mai mare un *om sfîrșit* („Tu nu mai ai nimic, Matei. Ești o baltă stătută"). Iată de ce, așa cum se sugerează în *Hanul de la răscruce,* „omul sfîrșit" este un „mort viu" care adăpostește în el neantul, nemaiavînd ce să ofere celorlalți de vreme ce „nici moartea nu are de luat nimic" de la el ; singurul său eroism constă în faptul că aspiră să înlăture această „moarte imbecilă", pentru a-și cîștiga dreptul de a muri liber, din proprie inițiativă, astfel încît, așa cum spune Profesorul, „sinuciderea mea are o semnificație".

Un loc aparte are în această serie „locțiitorul". Acesta a rîvnit, în toată tinerețea sa, scaunul domnesc, zi de zi s-a răsucit „pe jeraticul poftei sale", dar acum, cînd i se oferă puterea, o refuză, căci „vulcanul s-a stins", iar

Scanned with OKEN Scanner

sufletul său s-a domolit „ca un iaz liniștit, pe care nu-l mai înfioară nimic". Acest *om sfîrșit,* care nu mai are tăria de a-și asuma destinul, este, de fapt, asumat de acesta, înstrăinîndu-se și fiind forțat să devină un altul (veche obsesie rimbaldiană a autorului), un „locțiitor" : „Rareș : Cine sînt eu, Grigorie ? / Roșca : Ai spus-o singur. Altul".

Obișnuit să se considere sub toate aspectele un fel de zeu invincibil, Manole Crudu, din *Moartea unui artist,* în crepuscul, descoperă nu atît bătrînețea, cît îmbătrînirea și, odată cu ea, limita și declinul, atît ca om, cît și ca artist. În special în cel din urmă caz, Manole Crudu se află în situația „omului sfîrșit", refuzat de tînăra generație de creatori (reprezentată de fiul său, Vlad, artist de asemenea) și taxat drept „predicator umanist", în a cărui operă nu răzbat accentele moderne ale neliniștii umane. Așa cum remarcă Sorin Alexandrescu, moartea „nu mai este numai neantul care se cască dincolo de viață, ci și cel izbucnind *în* viață". Sub imperiul spaimei de moarte, Manole Crudu se eliberează de toate preceptele sale estetice anchilozate și declarative, întregindu-și opera, pînă atunci unilateral-solară, ieșită din echilibrul calm al „lipsei de întrebări și neliniști", ca și dintr-un evident deficit de suferință. De acum, „Crudu" va însemna nu numai „egoismul monstruos" al celui ce jertfește viața artei, dar și îndrăzneala de a scoate la iveală, în ultima sa creație, acea „zonă de fund, obscură și nedefinită, în care se deschid ciudate guri de peșteri". Astfel, sculptorul realizează capodopera vieții sale, ceva ce e „aproape dincolo de artă și omenesc", ceva ce nu mai este „plăsmuire omenească", ci „negația ei palpabilă", așa cum *Lamentația doctorului Faustus* constituie contrariul *Simfoniei a IX-a.* Acum, Manole Crudu, artistul, redevine un „om sfîrșit" dar la limita maximă a posibilului : „Vlad : După... *(arată spre statuie)* ce se mai poate face ? / Manole : Nimic. Evident, nimic nu mai poate urma".

Cum se poate vedea, Horia Lovinescu scrie un teatru de probleme, cu un real rafinament ideatic. Lucru curios însă, dramaturgul are, totodată, un talent malefic de a-și minimaliza problematica învins de demonul concilierii, care îl învață să-și mutileze pe patul procustian unele drame, transformîndu-le în piese ocazionale, de-o stagiune. Enigma acestei comportări insolite a autorului se

Scanned with OKEN Scanner

află ascunsă tot în *Citadela sfărîmată,* într-un pasaj extrem de interesant. Acolo, Matei are la un moment dat revelația că nu este atît personaj, cît *actor* silit să execute o partitură impusă sau, altfel spus, că joacă un rol în care nu se recunoaște : „Sînt ca un actor obligat să joace așa cum i-a impus autorul. Nu mi-am scris eu rolul... Eu n-am nici o răspundere... dacă nu vă place textul, ce pot să fac ?“ E aici, oare, o simplă revoltă (mai mult etică decît estetică) a personajului ce se descoperă a fi un altul, falsificat și mutilat, sau, mai curînd, o vicleană, prin ricoșeu, apariție la rampă a autorului care știe ce ar fi trebuit să fie în realitate această *Citadelă*... și, în fond, tot teatrul său ? „Pe Matei l-am spînzurat nu pentru satisfacția spectatorului, ci pentru a mea, personală !“, exclama odată dramaturgul. Dar iată că, peste ani, Matei se dovedește a fi învinsul învingător, și asta chiar spre onoarea scriitorului însuși.

[*Ramuri,* nr. 6 (192), 15 iun. 1980, p. 15]

Scanned with OKEN Scanner

CRONICI DRAMATICE

Scanned with OKEN Scanner

BEATE FREDANOV

DRAMATURGIA NOASTRĂ S-A ÎMBOGĂȚIT CU UN NOU SLUJITOR

[...] Tema aleasă de Horia Lovinescu ni s-a părut interesantă și folositoare în perioada trecerii la socialism.

În *Lumina de la Ulmi* este vorba despre lupta unui scriitor cinstit împotriva unor influențe ideologice străine de influențele progresului, interese în slujba cărora trebuie să stea creația oricărui scriitor adevărat.

Ne-a plăcut deci miezul piesei, ne-au plăcut cele mai multe dintre personaje, unele dintre ele oameni noi, încrezători în forța lor și inimoși, ne-a plăcut curajul cu care autorul s-a străduit și a izbutit să satirizeze unele apucături dăunătoare din viața noastră, ne-a plăcut, cu unele rezerve, dialogul. Și am fost cu toții de părere (consiliul artistic al Teatrului Municipal — *n.n.)* că această primă lucrare a lui Horia Lovinescu dovedește indiscutabil, un real talent dramatic.

Simțeam că literatura noastră dramatică s-a îmbogățit cu un nou slujitor. [...]

Premiera a avut loc într-o atmosferă sărbătorească. Întreg colectivul simțea că prezintă în fața publicului o muncă pe care a desfășurat-o cu consecvență și elan.

Aprecierile și interesul spectatorilor dovedesc că colectivul Teatrului Municipal a făcut o bună alegere înscriind *Lumina de la Ulmi* în repertoriu. [...]

[*Teatru și muzică*, nr. 1, ian., 1955, p. 4—5]

Scanned with OKEN Scanner

„CITADELA SFĂRÎMATĂ"

(Teatrul Național „I. L. Caragiale". Studio)

După primele reprezentații ale *Citadelei sfărîmate* s-a vorbit în cercurile teatrale cu multă insistență despre influențele care se întrevăd printre replici. Unii au legat piesa de repertoriul autorilor nordici ca Ibsen sau Strindberg ; cei mai mulți au amintit numele lui Gorki, care se impunea oricum prin similitudinea temei și a problematicii [...]. În legătură cu *Citadela sfărîmată* însă, ceea ce ni se pare remarcabil este puternica legătură a piesei cu tradiția realistă a literaturii noastre. Autorul a învățat imens de la Gorki, care a dezbătut cu atîta pasiune în lucrări ca *Micii burghezi, Dușmanii, Vassa Jeleznova, Somov și alții,* problemele capitale ale alegerii „între bine și rău" în pragul unei lumi noi care pune pentru întîia oară capăt exploatării omului de către om. Dar învățînd de la Gorki, autorul *Citadelei* a dat răspuns unei probleme pusă cu deosebită tărie de Ion Luca Caragiale.

Horia Lovinescu înfățișează în ultima sa piesă procesul familiei burgheze românești, întemeiată pe minciună și trădare, la jumătatea veacului al XX-lea. Grigore Dragomirescu, șeful „citadelei", este un Rică Venturiano care după ce a obținut „sufragiul universal" și-a alcătuit cu osteneli și ifose „ o mică arhivă de familie"[...].

Ajungînd aici, Horia Lovinescu a împletit cu necesitate firul satirei vechii familii care se prăbușește, cu accentele grave ale dramei acelora dintre tineri care, neacceptînd „să fie demni de un Dragomirescu" s-au aflat cu tot balastul unei educații viciate, la răspîntia hotărîtoare a alegerii între viața nouă și vechile minciuni [...]

Horia Lovinescu n-a construit această ciocnire între nou și vechi pe tiparul luptei între generații, care a alimentat un număr impresionant de piese în anii ce au urmat primului război mondial. Această viziune simplificînd dintr-o dată întregul proces ar fi întunecat tocmai adevăratul miez al conflictului. În „citadela" familiei Dragomirescu, oamenii se ordonează în raport cu poziția lor față de oameni și față de viață. Personajele in-

Scanned with OKEN Scanner

capabile să vadă fisurile mereu mai amenințătoare, care anunță catastrofa „citadelei", sînt abandonate vervei satirice a scriitorului. Acesta le execută într-un ritm susținut, dezvăluindu-le pînă la capăt, pînă la esență, caracterul anacronic. [...] Realizînd în trăsături vii grupul care urăște regimul democrat-popular, Horia Lovinescu a creat în piesa sa posibilitatea clarificării depline a celorlalți oameni care populează „citadela sfărîmată" [...].

Caracteristică este în această privință evoluția lui Matei, fiul cel mai mare al avocatului Dragomirescu [...]

Discuția care s-a purtat în jurul acestui personaj, în unele articole și cronici, ni se pare a fi izvorît dintr-o viziune simplistă asupra vieții. Atunci cînd unii cronicari i-au cerut autorului socoteală de ce nu l-a prezentat pe Matei Dragomirescu ca un criminal lucid, ei îngustau nepermis drama intelectualilor orbiți de ofensiva ideologiei burgheze. Horia Lovinescu a intenționat să dea viață scenică unui tip foarte frecvent în anii care au premers ultimului război [...]. Eroul din *Citadela sfărîmată* n-a fost un criminal conștient, dar ar fi putut deveni. Alegînd o anume cale pentru a semnala decăderea morală a lui Matei, autorul piesei n-a greșit [...].

În legătură cu cuplul Matei—Irina, se pot ridica alte obiecții. Ele se precizează la o firească comparație cu celălalt cuplu Petru—Ecaterina, conceput de autor într-o lumină cu totul opusă primei perechi. Nu este greu să înțelegem că față de vraja care o leagă pe Irina de Matei, dragostea dintre Petru și tînăra învățătoare este un simbol luminos al simțămintelor curate și firești. Dar această opoziție nu duce pînă la capăt intențiile autorului. Spectatorul cunoaște întreg tumultul pasiunii care-i cuprinde pe Matei și Irina, iar despre apropierea Ecaterinei de Petru nu înregistrează decît scurte informații și relatări indirecte. [...]

Nu se poate spune că în piesă nu există nici un erou pozitiv. Deși nu poartă scurtă de piele sau salopetă, în taiorul său cenușiu purtat cu grație bătrînească, savanta Dinescu aduce între zidurile învechite ale „citadelei" aerul proaspăt al unei conștiințe care crede în umanitate. [...] Ceea ce este mai ales cuceritor în acest personaj, care intervine salvator în momentele cele mai acute ale conflictului, este încrederea sa în biruința forțelor bi-

Scanned with OKEN Scanner

nelui, devotamentul său întreg pentru cauza progresului. [...]

„Citadela sfărîmată" este o biruință certă a dramaturgiei noastre contemporane. Judecata familiei burgheze se desfășoară în lumea intransigenței oamenilor liberi, constructori ai societății socialiste.

*

Regia spectacolului avea în fața sa sarcina să realizeze din primele acte atmosfera de nerespirat a „citadelei", urmînd ca apoi, treptat, să sublinieze prăbușirea care se apropie. Trebuie spus că în această privință tov. M. Ghelerter a izbutit într-o mare măsură. Îndeosebi este merituos modul în care a fost obținută tăcerea din ultimul tablou, subliniindu-se astfel semnificația finalului. Se pare că regia și-a distribuit eforturile mai ales pe planul de satiră al piesei, unde s-au și realizat cele mai depline creații actoricești. Rostogolirea avocatului Dragomirescu către decrepitudine a găsit în jocul lui Ion Finteșteanu nuanțe subtile, mai ales în primul act. [...] Maria Filotti a izbutit să dea Adelei împletirea de viclenie și lașitate, caracteristică unei femei care „la patruzeci de ani conducea cinci magazine". Regia n-a zăgăzuit îndeajuns umorul ostentativ, efectele forțate uneori ale actorilor N. Atanasiu și A. Alexandrescu-Vrancea. În prezentarea evoluției lui Matei Dragomirescu, actorul Emil Botta n-a gradat cu finețe diferitele etape ale decăderii eroului. [...] Mult mai bine își înțelege personajul Marcela Rusu, care realizează admirabil, în finalul penultimului tablou, un moment de mare emoție. Într-un rol foarte dificil a apărut tînărul Matei Gheorghiu, care a evitat, cu o maturitate artistică surprinzătoare, stridențele și accentele melodramatice ce-l pîndeau la tot pasul. Regia a neglijat personajul complex al Emiliei care a evoluat în spectacol de la discreția cerută de text, la o prezență ștearsă, cenușie. Savanta Dinescu trăiește uluitor pe scenă în interpretarea artistei poporului Lucia Sturdza-Bulandra. [...].

După un prim act, poate prea expozitiv, spectacolul de la Studioul Teatrului Național izbutește să pună în lumină frumusețile și îndemnul la muncă creatoare, pe

Scanned with OKEN Scanner

care ultima piesă a lui Horia Lovinescu îl rostește cu hotărîre și strălucire.

[*Gazeta literară*, an II, nr. 39 (81), joi, 29 sept. 1955, p. 3]

VIRGIL ARDELEANU

CITADELA SFĂRÎMATĂ

Noua stagiune a început sub bune auspicii. În primul rînd e vorba de alegerea piesei inaugurale, *Citadela sfărîmată*, care fără îndoială, reprezintă culmea dramaturgiei noastre contemporane. La atîția ani de la prima ei montare, lucrarea își păstrează, în întregime, forța scenică și valabilitatea social-estetică a unor semnificații care au individualizat-o cu pregnanță în cadrul destul de cuprinzător al noii literaturi dramatice. Faptul este de maximă importanță, și extrem de revelator, dacă ne gîndim că *Citadela sfărîmată* este totuși, în ultimă instanță, piesa unui anume eveniment ceea ce ne și îndreptățește s-o apreciem ca un document estetic al momentului istoric al Eliberării. Ce a contribuit la conferirea valorii de document a acestei piese? Desigur perspicacitatea deosebită a dramaturgului de a-și privi personajele dintr-o cuprinzătoare perspectivă etico-socială, capacitatea de a topi în cîteva destine individuale un substanțial coeficient generalizator. Într-un cuvînt, e vorba de valoarea tipologică a acestor personaje. Horia Lovinescu nu s-a rezumat la crearea unor imagini umane „la zi", ci scrutînd în profunzime sfera de viață abordată și semnificațiile acesteia, ne-a dat „fața literară" a unei întregi epoci, cu multe dintre aspectele ei esențiale. *Citadela sfărîmată* este în egală măsură atît piesa Eliberării, cît și aceea a dezagregării implacabile a relațiilor familiale burgheze. După cum nu e deloc greșit s-o caracterizezi ca pe o piesă a pasiunii, dar a unei pasiuni ce poartă din plin semnul timpului nostru. Toate acestea concură în fond la aprecierea că, în ansamblul ei, *Citadela sfărîmată* oferă imaginea artistică de mare veridicitate a confruntării dramatice dintre om și epocă. Dacă la cele spuse — foarte

Scanned with OKEN Scanner

pe scurt dealtfel, întrucît opera dramaturgului s-a bucurat de o atenție deosebită din partea criticii — adăugăm că bogatul și valorosul fond ideologic al lucrării ia forma unei alese dezbateri intelectuale — în autentică tradiție camilpetresciană — avem, cel puțin în mare, explicația prestigiului incontestabil al acesteia.

Fără îndoială că satisfacția debutului promițător al noii stagiuni teatrale, rezidă însă în valoarea spectacolului. Textul lui Horia Lovinescu s-a bucurat la Cluj de o îngrijită transpunere scenică. Spre deosebire de unele dintre spectacolele anilor trecuți, de astă dată nu s-au mai făcut simțite stridențele, derivate îndeobște dintr-o „viziune" ce se voia cu orice preț modernă sau novatoare. Fără să fie „cuminți", regia, scenografia și interpretarea propriu-zisă s-au situat pe o linie caracterizată prin pondere și dorința de a transfigura intențiile dramaturgului. De aici omogenitatea și acuratețea spectacolului, care, dacă la premieră nu ne-au apărut încă în deplinătatea lor, au prezentat totuși suficiente elemente definitorii, susceptibile, pe parcurs, de o apreciabilă îmbogățire. Un merit important revine regizorului, un bun cunoscător al dramaturgiei lui Horia Lovinescu, care a montat, de asemenea, *Surorile Boga* și *Febre* [...]. Dacă regia ne-a dat o *Citadelă* veridică, aceasta se datorește, credem, faptului că și-a îndreptat atenția, în mod aproape egal, asupra tuturor personajelor, că în pofida neunitarei lor consistențe artistice, n-a mizat pe prim planuri. Dorința lui a fost aceea de a oferi, în spiritul textului, o confruntare generală, cu variate implicații moral-psihologice, între imperativul social al unui anumit moment istoric și un grup uman caracterizat printr-o mare diversitate interioară. [...]

Scenografia ni s-a părut perfect adecvată textului și intențiilor regizorale. Renunțînd la sterilele tendințe modernіste, detectabile în decorurile create pentru spectacolele cu *Unchiul Vania* și *Strigoii*, Mircea Matcaboji a imaginat, foarte potrivit, o scenografie „clasică". Decorul simplu și cenușiu (același în toate actele) sugerează din plin atmosfera apăsătoare din casa Dragomireștilor. [...]

[*Steaua*, XIV, nr. 11 (167), nov. 1963, p. 87—89]

Scanned with OKEN Scanner

„CITADELA SFĂRÎMATĂ"

(Teatrul din Petroșani)

Optînd pentru transpunerea scenică a uneia dintre cele mai reprezentative lucrări din dramaturgia românească de după 23 August 1944, *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, Teatrul din Petroșani a optat implicit pentru un examen riguros al potențialului său artistic. În acest spirit, colectivul a încredințat două din principalele compartimente ale spectacolului unor personalități cu experiență. [...] Regizoarea, Marietta Sadova, ca și scenograful, a încercat să ofere interpreților ambianța de analiză și meditație pe care realismul filosofic al lucrării o revendică. Și tocmai de aceea, aici, examenul a fost necruțător, dezvăluind aproximația gîndirii teatrale a unei însemnate părți a colectivului, vicii de tratare și o manieră învechită de joc care au imprimat spectacolului o nedorită amprentă caricaturală. Regia (Marietta Sadova și Marcel Șoma) n-a fost elocventă și consecventă în deslușirea sensurilor filosofice ale piesei, îngăduind chiar o denaturare a principalelor raporturi care se creează în această privință între ideologia realistă a savantei Dinescu și cea idealistă a lui Matei. Ultimul, în interpretarea lui Ion Tifor, devine exemplificarea stranie, și deloc artistică, a unui simplu caz patologic și, firește, în consecință savanta, întruchipată de Mia Macri, nu mai este principalul său oponent, ci duhul oarecum blînd, oarecum înviorător al familiei — ceea ce e prea puțin și necaracteristic pentru înțelegerea deplină a conflictului piesei.

Un rol complex — o creație mai bogată în semnificații : Irina, în persoana actriței Ana Colda. Un personaj aparent șters — o realizare complexă, concentrată, ca substanță dramatică : Emilia, interpretată de Emilia Pantazopol [...]. Scenograful a surprins ambianța corespunzătoare în decorul actului întîi, dar a redus-o în celelalte printr-o schimbare inexplicabilă de plantație și prin aglomerări de obiecte nu tocmai sugestive.

[*Contemporanul*, nr. 25 (975), 18 iunie 1965 p. 5]

Scanned with OKEN Scanner

CITADELA SFĂRÎMATĂ
(Braşov)

Reluarea de la aproape un sfert de veac de la apariţie a *Citadelei sfărîmate*, piesa care a determinat la vremea sa un salt calitativ în dramaturgia românească, reprezintă un act cultural cu multiple semnificaţii : se aduce din nou în centrul atenţiei dramaturgia unei epoci, pe nedrept abandonată în bloc, se verifică valorile acestei dramaturgii în raport cu sensibilitatea publicului de azi şi se reorganizează fondul său ideatic în perspectivă istorică. La premiera sa absolută — în 1955 — *Citadela sfărîmată* era o piesă de strictă actualitate, astăzi este piesa unui timp istoriceşte depăşit, pînă şi generaţiile care au trăit nemijlocit acel timp avînd în faţa ei sentimentul de teatru istoric. În aceste condiţii este cît se poate de normală curiozitatea de a vedea cum sună piesa astăzi, care este gradul de credibilitate al personajelor sale şi — în esenţă — cum rezistă adevărurile piesei, ideatice şi estetice, în faţa judecăţii spectatorului de azi, ale cărui gîndire şi sensibilitate s-au supus între timp unei evoluţii accelerate. Răspunsurile sînt, din toate punctele de vedere, favorabile piesei. Lucrarea lui Horia Lovinescu are „carne", are sevă, îşi păstrează aproape intacte meritele remarcate la apariţie, ba poate că timpul a scos la suprafaţă alte calităţi, mai greu sesizabile atunci. *Citadela sfărîmată* rezistă timpului pentru că a fost şi a rămas piesa unor adevăruri profunde, exprimate cu sensibilitate şi capacitate de generalizare, pentru că — spre deosebire de marea majoritate a scrierilor acelor ani — a reuşit să se sustragă schematismului funciar al epocii, organizîndu-se după criterii estetice perene şi nu după sloganuri dogmatice pasagere, personajele sale sînt oameni cu identitate precisă, cu idei şi sentimente specifice, cu o evoluţie logică în raport cu statutul lor psiho-social. Toate acestea sînt, la urma urmei, particularităţile ce au făcut ca *Citadela sfărîmată* să se delimiteze de majoritatea producţiilor literare ale vremii.

Evoluţia (sau involuţia) clanului Dragomirescu şi în cele din urmă destrămarea este urmărită în etapele sale

Scanned with OKEN Scanner

fundamentale, fiecare dintre aceste etape corespunzînd unei alte situații istorice. De la aparenta coeziune și temeinicie din scenele inițiale, pînă la declararea falimentului total, familia parcurge, mai mult sau mai puțin precipitat, treptele unei certe pierderi de teren. Descompunerea se produce mai ales sub efectul presiunilor din afară, dar unele din cauze se află și în interiorul „citadelei". Imbecilitatea capului familiei, sterilitatea lui Matei, cupiditatea patologică a Adelei, incompatibilitatea acestor tare cu aspirația spre puritate a lui Petru sau a Irinei ar fi dus, cu timpul, la un rezultat asemănător, dar în condițiile revoluției istoria n-a avut răbdare, ea a precipitat evenimentele obligînd pe cei implicați în ele la opțiuni decisive. Schimbarea condițiilor social-politice a pus în fața acestor oameni, pe lîngă mai vechea problemă a drumului spre fericire și împlinire, una absolut nouă — capacitatea de integrare în noile realități, care obligă la o redimensionare a modului de a gîndi și de a fi. Pentru bătrîna savantă Dinescu sau pentru un om de o desăvîrșită integritate morală ca aviatorul Dan Pleșa, aceste noi realități reprezintă mediul de existență cel mai adecvat, așa că problema integrării nici nu se pune, în timp ce pentru Irina, Petru sau pentru Emilia procesul înseamnă o criză, determinată de necesitatea de a renunța la vechile (și falsele) certitudini, de a depăși șocul produs de noile și tulburătoarele întrebări și înțelegeri și — în sfîrșit — oameni ca Grigore, Adela, Costică sau Matei se dovedesc incapabili de integrare, din care cauză organismul social îi va respinge. Dacă ramolismentul lui Grigore sau eșuarea lamentabilă a tribulațiilor mercantile ale Adelei și Costică sînt forme curente ale ratării, cazul lui Matei este mai complex și mai bogat în semnificații. Înzestrat cu inteligență, sensibilitate și spirit critic, Matei va fi subjugat treptat de propriile plăsmuiri, amplasate într-o lume dincolo de realități și opusă acestora, unde toate calitățile se dizolvă în întreprinderi fără finalitate. La un moment dat Petru afirmă despre Matei că s-ar fi ratat oriunde ar fi trăit. Așa privit personajul — și se pare că regizorul Mircea Marin a dat multă importanță acestei replici, Matei nu mai este doar învinsul istoriei, ci în

Scanned with OKEN Scanner

primul rînd victima propriului mod de a gîndi. Peroraţiile sale de extracţie trăiristă, în mrejele cărora se vor zbate şi vor suferi multă vreme Petru şi Irina, sfîrşesc prin a fi fatale celui ce le emite.

Spectacolul lui Mircea Marin are în vedere în primul rînd un Matei ce poartă în sine germenele ratării printr-o inapetenţă funciară pentru realităţile vieţii, defect ce devine capital în condiţiile revoluţiei, cînd nu există timp pentru menajamente. Esenţa personajului se dezvăluie treptat, pe măsură ce artificiile scînteietoare în spatele cărora se ascunde se sting una cîte una. Sfîrşitul lui Matei apare în firea lucrurilor, dispariţia sa fizică survenită unei totale epuizări morale, sfîrşitul său însemnînd într-o oarecare măsură ultimul act al procesului de eliberare a celor ce au trăit sub tutela sa — Irina şi Petru. Convingător şi expresiv în postura de dominator al celor din jur, Dan Săndulescu n-a exprimat întregul abis sufletesc care l-a absorbit pe Matei, într-o prăbuşire în sine însuşi, din care cauză unele intenţii regizorale au fost mai mult intuite decît constatate. La fel şi interpreta Irinei — Luminiţa Blănaru, sensibilă, cu bune rezultate în momentele de lirism, dovedeşte o insuficientă forţă dramatică reclamată de marile sfîşieri ale personajului. Bun ni s-a părut Victor Ionescu (Grigore), cu simţul măsurii în exploatarea resurselor comice ale rolului, concentrat asupra vidului psihologic ce-l reprezintă şeful clanului Dragomirescu; Eugenia Eftimie a avut o evoluţie memorabilă, realizîndu-şi rolul (Bunica) cu aplomb şi naturaleţe; Nicolae Manolache a redat cu fine intuiţii psihologice dramaticul drum al lui Petru spre cîştigarea personalităţii, Maya Indrieş (Emilia) a jucat cu o elegantă discreţie, iar Zoe Maria Albani (Adela) a portretizat cu simţ al satirei [...]

În viziunea lui Mircea Marin drama lui Lovinescu a îmbrăcat o haină nouă, conformă gîndirii şi gustului spectatorului de azi, a căpătat încă un certificat de valabilitate şi a permis acestui talentat şi harnic regizor să dea o nouă dovadă a calităţilor sale de acum unanim recunoscute.

[*Familia*, an 15 (115), nr. 5, mai 1979, p. 12]

Scanned with OKEN Scanner

CITADELA SFĂRÎMATĂ

La un sfert de secol de la prima ei, antologică, reprezentare, *Citadela sfărîmată* se păstrează ca o scriere fundamentală a dramaturgiei noastre contemporane, cea mai reprezentativă, sub raport teatral, pentru șocul psihologic produs de revoluția asupra mentalităților și deprinderilor burgheze [...] Pe rînd, piesa a fost citită ca o critică de tip ibsenian a familiei-celulă a societății burgheze, ca un document atestînd „nașterea unei lumi noi", ca o analiză dramatică a conceptului de libertate, în diversele sale concepții moderne — de la fascinația „actului gratuit" și a trăirii „în absolut" la negarea liberului arbitru —, ca o pledoarie pentru înțelegerea necesității istorice [...]

Actuala lectură de pe scena brașoveană este semnificativă pentru mentalitatea și gustul unui public tînăr care privește sfărîmarea citadelei burgheze cu o curiozitate detașată, care ia act, fără o implicare emoțională, de evenimentele istoriei și de ecoul lor, cu repercusiuni ridicole sau, dimpotrivă, tragice, asupra destinelor. Montarea concepută și realizată de Mircea Marin, semnatar al regiei și al scenografiei, extrage cu energie piesa din registrul tragicomediei realiste, refuzînd patetismul trăirilor. Conflictul care-i desparte pe membrii familiei Dragomirescu nu se conturează tranșant, tensiunea dramatică e voit scăzută, Matei e detronat din locul central al acțiunii, magnetismul pe care-l exercită asupra celor din jur e vizibil atenuat. Asistăm la desfășurarea unei cronici bogate în referințe asupra unei epoci, consultăm o fișă sociologică necesară la completarea unui tablou istoric, fișă în care toate personajele par de egală însemnătate, pentru a înțelege exact tot ceea ce s-a întîmplat. Distanța regiei față de personaje, privirea ironică și răceala obiectivă dau spectacolului o perspectivă inedită, dar binevenită, aceea a prezentului. În umbra caracterelor și a faptelor se desenează lucid exegeza critică, în care ghicim nevoia de clarificare a unor psihologii și comportamente față de care a dispărut atitudinea partizană. Cel mai edificator în acest sens, apare

Scanned with OKEN Scanner

Matei, care își pierde de la început aureola (în piesă, această deposedare se realizează treptat), teoriile sale vădindu-se la fel de ridicol-pernicioase și de mărunt găunoase ca și afacerile clanului Costică-Adela sau peroraţiile bătrînului Grigore. Micșorarea dimensiunilor locuitorilor citadelei se obține prin raportare la scara istoriei. Fiindcă drama de familie e proiectată mereu spre exterior, zbaterile sînt confruntate cu evenimentele din afara zidurilor casei. Evenimente sugerate simplu, ingenios și funcțional, prin imaginile „jurnalului de actualități" ce „curg" pe panoul-fundal-fereastră a casei, imagini care, laolaltă cu o bună coloană sonoră, imprimă tonalitatea epocii (războiul, insurecția antifascistă, anii construcției, naționalizarea etc.), insistînd asupra cadențelor ei eroice. Decorul susține caracterul demonstrativ al reprezentației, traducînd în metaforă analiza declinului inevitabil al unei lumi cu puțini supraviețuitori. Simbolistica scenografică este însă supralicitată prin repetarea motivului scării ; personajele sînt mereu pe trepte, în repetate încercări de ieșire, de evadare, de suiș, dar și în coborîri și prăbușiri, sugerînd firește, visuri de înălțare și înfrîngeri. O selecție mai riguroasă a acestor mișcări-semn ar fi valorizat mai pregnant accentele decisive ale montării. În contrast cu această retorică a mișcării dinlăuntrul celor trei acte, spectacolul are o viață bogată și continuă *între acte ;* fluxul vieții scenice e continuu, el începe înainte de prima replică și se desfășoară și în pauze, personajele, mai ales cele comic-incriminate, mișcîndu-se în ipostaze tipizate, ceea ce accentuează caracterul de cronică de epocă [...]

[*Teatrul*, XXIV, nr. 5, mai 1979, p 39—40]

V. MÎNDRA

HANUL DE LA RĂSCRUCE

(Teatrul Municipal)

[...] *Hanul de la răscruce* urcă grav drumul spre culmile dramei de idei, cu o vădită preferință pentru dezbaterea publică, pentru discuția aprinsă și pasionată des-

Scanned with OKEN Scanner

fășurată cu bruschețe, dar nu fără înflăcărare. Eroii piesei sînt smulși din vălurile inerției, în circumstanțe care-i obligă să iasă din contemplația vană și să găsească cu orice preț răspunsul.

Cei care au simțit nevoia să schițeze o comparație a *Hanului* cu *Potopul* lui Berger (cunoscut la noi în prelucrarea lui Mihail Sebastian) s-au lăsat seduși de aparențe, refuzîndu-și înțelegerea profundă a conflictului piesei, lui Horia Lovinescu. Utilizînd convenția cataclismului care claustrează subit personajele, convenție tentantă folosită destul de des în dramaturgia contemporană, autorul *Hanului* nu a intenționat să urmărească — ca în *Potopul* — prăbușirea treptată în fața morții a barierelor care ar despărți artificial oamenii. Dimpotrivă, în *Han* cataclismul provoacă o delimitare mai netă a pozițiilor de luptă, o profilare mai dramatică a contradicțiilor de neîmpăcat ale societății împărțite în clase. Față de Berger (și de alți autori pomeniți în alte cronici cu un anume surîs) autorul *Hanului de la răscruce* se diferențiază vizibil prin viziunea sa asupra lumii și — în consecință — prin prioritatea pe care o acordă dezbaterii ideologice. Artificiul formal pe care Horia Lovinescu l-a socotit potrivit intențiilor sale servește în piesa sa alte scopuri și capătă, din această cauză, o altă strălucire. În ce ne privește, referindu-ne la structura deosebită a piesei, am distinge mai curînd o vie apropiere de piesele acelor discipoli ai lui Ibsen care au amplificat mereu moștenirea mohorîtului nordic, în sensul unei aspre discuții dramatice în care personajele apar deschis ca martori și avocați în marile procese ideologice ale epocii. Fără a se înrudi substanțial cu Shaw, *Hanul* amintește de patosul discuției din *Casa inimilor sfărîmate* unde se refăcea în mic procesul unei săli cutremurate de întrebări și subminate de sumbre presimțiri. [...]

Formula unei asemenea drame de idei necesită nu o cedare în fața schematismului, dar oarecare fixitate a caracterelor, o mărturisită limitare a vieții lăuntrice a personajelor. Reclamarea acestei maniere ca fiind proprie decadentismului este rizibilă. Simbolurile au pătruns și au cîștigat teren în dramaturgie ca accesoriu al pieselor de idei. Scoborîrea lor, în unele producții decadente, la semnificații sterpe nu condamnă în sine procedeul. Personajele-simbol din *Hanul de la răscruce*

Scanned with OKEN Scanner

amintesc mai curînd vechile personaje cu măşti din faza copilăriei teatrului şi modernitatea construcţiei se întîlneşte, în cele mai bune momente ale piesei, cu simplitatea creaţiilor clasice.

Evident formula îmbrăţişată de Horia Lovinescu cu ultima sa piesă poate fi preferată de unii, după cum poate fi mai puţin pe placul altora. [...] Repudierea unei drame care-şi desfăşoară conflictul între eroi cu profil simbolic ne apare cu atît mai absurdă, cu cît alegerea acestei maniere pare să fi fost cerută tocmai de caracterul de manifest ideologic, cu o maximă forţă propagandistică, pe care autorul a dorit să-l imprime piesei. Maiakovski n-a procedat altfel în comediile sale, iar Brecht, atît de puţin cunoscut la noi, a ilustrat, într-o accepţie profund originală, valabilitatea acestei experienţe. [...]

Transformările rapide ale unora dintre personaje nu sînt nefireşti. Ele se consumă grăbit la marea tensiune provocată de presimţirea morţii. Eroii trăiesc din plin grozăvia catastrofei dar dezbaterea ideologică se adînceşte, însufleţită de necesitatea imperioasă a precizării răspunderilor. Condamnarea „magnatului“ ca principal vinovat al cataclismului încununează patosul ideologic al piesei, în acorduri severe, dense, care împlinesc răscolitor căutările şi frămîntările eroilor dramei.

Este evident că, salvîndu-şi eroii de la moarte, Horia Lovinescu a intenţionat să-i redea vieţii, în final călîţi, capabili să-şi însuşească învăţămintele fantasticului proces la care au participat. Dar convenţională peste măsură, de astă dată în afara regulilor jocului, ultima scenă trebuie considerată un simplu comentar dialogat, în genul „epilogurilor“ care se adaugă uneori după ce ultimul rînd viu al firului unui roman s-a stins. Practic, drama legată strîns de soarta disputei ideologice care a generat-o, se încheie, odată cu pronunţarea sentinţei. Am citit undeva că *Hanului de la răscruce* îi lipseşte conflictul. Observaţia, făcută cu compasiune, se referă probabil la absenţa unei ciocniri pasionale de tip clasic. Conflictul piesei, care porneşte de la confruntarea dramatică a conştiinţelor umane cu grozăvia nudă a măcelului dezlănţuit, pentru a ajunge la ostilitatea netă care-i desparte pe oameni de călăul lor, trăieşte dureros şi persistent, replică după replică. Este adevărat că desfăşurarea dramei ne apare — nu o singură dată —

Scanned with OKEN Scanner

vizibil stînjenită. Evoluția conflictului întîmpină obstacole, cunoaște depresiuni nepreväzute. Oricît de curios ar părea unora dintre criticii piesei, defecțiunile s-au ivit nu din cauza abordării unei formule artistice bazate pe opunerea unor personaje simbolice. Tocmai inconsecvența autorului în construirea măștilor sale purtătoare de idei a minat, adeseori, impetuozitatea conflictului. Autorul n-a acordat, în primul rînd, rigoarea cuvenită intervențiilor definitorii ale acelor eroi care aveau sarcina apărării și reliefării depline a însuși mesajului piesei. Muncitorul, Logodnica (în a doua fază a piesei și Profesorul) au rostit numeroase platitudini, au tăcut sau au răspuns laconic, în momente de acută încordare, cînd ideile se încrucișau aprig în scenă. Așa se face că retorica impresionantă a Călugărului sau frazele cinice ale Magnatului n-au primit întotdeauna răspunsul cuvenit, stăruind în atmosferă multă vreme după ce duelul respectiv era formal încheiat. În al doilea rînd, autorul a abdicat, în unele scene de la sobrietatea cerută de maniera abordată. Pasajele melodramatice atribuite „Agentului comercial", scena dulce de dragoste dintre Muncitor și Logodnică introdusă parazitar, au slăbit — între altele — forța conflictului, au pus piedici ritmului viu al ciocnirii dramatice. [...]

Cu toate scăderile sale *Hanul de la răscruce* a încercat pe o cale dificilă o reabilitare, într-o nouă strălucire, a dramei de idei. [...]

Drama lui Horia Lovinescu cerea o înaltă și sobră simplitate. Regia a excelat în subtilități care au covîrșit în anumite momente acuitatea intervențiilor în discuție. [...]

[*Gazeta literară*, IV, nr. 18 (164), 1 mai 1957, p. 4]

TUDOR VIANU

HANUL DE LA RĂSCRUCE

După *Citadela sfărîmată*, unanim și cu bună dreptate recunoscută drept una din cele mai valabile creații dramatice românești ale ultimilor ani, Horia Lovinescu

Scanned with OKEN Scanner

a reapărut, acum cîteva seri, pe scena Teatrului Municipal, cu o nouă piesă, destul de deosebită de precedenta prin temă, dar mai cu seamă prin mijloacele ei. Pe cînd *Citadela sfărîmată,* întemeindu-se pe observarea realității contemporane, dădea autorului posibilitatea să zugrăvească un tablou de moravuri, cu tipuri și conflicte ușor de recunoscut în jurul nostru, *Hanul de la răscruce* ni se înfățișează ca o construcție dramatică menită să ilustreze o idee, o construcție vag localizată în spațiu, cu personaje sintetice indicate printr-un nume comun și general (*Profesorul, Hangiul, Logodnicul, Femeia, Călugărul, Agentul comercial, Muncitorul, Magnatul, Actrița).* Observatorul realist al societății contemporane a făcut deci loc unui dramaturg cerebral, pentru care conflictele se desfășoară mai degrabă între ideile întrupate de personajele sale, decît între oameni urmăriți în împrejurări concrete ale vieții lor. Coexistența personajelor sintetice din *Hanul de la răscruce* nu se explică prin faptul că aparțin aceluiași mediu și că sînt legate prin raporturi observabile în interiorul aceleiași unități sociale. [...]

Rare sînt lucrările literare care să nu aibă un antecedent în istoria literaturii. Valul care aduce în actualitate vreuna din creațiile teatrului, ale liricii, ale narațiunii vine uneori de foarte departe și, adesea, fără știința specială a celui purtat de el. Analogiile pe care le putem stabili însă între operele noi și antecedentele lor cele mai îndepărtate ne ajută să le pricepem mai bine pe cele dintîi. Voi spune deci că, asistînd la reprezentarea *Hanului de la răscruce,* a trebuit să mă gîndesc la opere dintr-o categorie foarte veche și care au jucat un rol important în trecut. Simbolismul generalizator al personajelor, înfățișate printr-una singură din trăsăturile lor de caracter, prezentarea lor în reacțiunea lor tipică față de același eveniment, tendința demonstrativă a piesei, înrudește destul de curios noua dramă a lui Horia Lovinescu cu *moralitățile* medievale sau ale epocii următoare. Oricine a citit sau a văzut de pildă *Marele teatru al lumii* al lui Calderón, cel puțin în prelucrarea modernă a lui Hugo von Hofmannsthal, a păstrat în minte schema dramatică a uneia din acele creații în care mai multe epoci literare au găsit un mijloc al prezentării concrete a ideilor și al propagării lor. Cred deci că în chip destul de curios, noua dramă a lui Horia

Scanned with OKEN Scanner

Lovinescu, reînviind un gen venerabil, este o *moralitate* modernă în serviciul ideii de pace, scumpă nouă tuturor.

Am spus că noua piesă a lui Horia Lovinescu este deosebită de aceea care i-a premers, prin tematica și mijloacele ei. Și cu toate acestea, ca și în *Citadela sfărîmată*, autorul arată în *Hanul de la răscruce* aceeași pornire reflexivă, aceeași tendință de a se așeza în fața ultimelor și a celor mai înalte probleme ale existenței, în fața problemelor-limită, acelea care trebuie să găsească răspunsul întrebării despre sensul și valoarea vieții omenești. Unele din personajele noii piese sînt deci rude bune cu personajele create altădată. Profesorul de acum este, într-un anumit fel, o replică a tînărului gînditor Matei din *Citadela*, cu deosebire că pe cînd acesta din urmă nu găsește alt drum decît acela al ieșirii din viață, cel dintîi află calea afirmării ei optimiste. Horia Lovinescu este un autor cult, deprins cu mînuirea ideilor filosofice și, astfel, noua lui operă ca și aceea care i-a premers, lasă un loc foarte întins discuției, confruntării dialectice a ideilor, fără ca spectatorul să simtă împrejurarea ca ceva fastidios, într-atît ideile sînt purtate de valul tensiunii dramatice.

Căci, lăsînd teoriile la o parte, lăsînd la o parte faptul că *Hanul de la răscruce* este o moralitate sau poate un apolog, adică un ansamblu de situații fictive, menite să ilustreze anumite idei, trebuie să spunem că, învingînd riscurile metodei literare folosite de data aceasta, Horia Lovinescu ne-a dat o lucrare dramatică plină de animație scenică, desfășurată într-un crescendo vertiginos, bogată prin mulțimea episoadelor ei, înlănțuitoare prin interesul pe care îl stîrnește, menținută tot timpul în atmosfera meditației celei mai atingătoare, deoarece se leagă cu probleme fundamentale atît de însemnate ale omului de astăzi. Scriitorul n-a rămas neinfluențat de anumite curente filosofice ale timpului nostru, acelea care recunosc în deznădejde situația-cheie a existenței omenești, singura care, punînd în lumină poziția omului în lume, ar fi în stare să răspundă la întrebarea despre valoarea vieții. Dar spre deosebire de acele filosofii moderne ale existenței rămase în impasul deznădejdii, scriitorul nostru ne-a arătat posibilitatea de a o depăși prin inițiativă, prin acțiune, prin evoluția firească a sentimentelor omenești. O undă de încredere

Scanned with OKEN Scanner

și nădejde se degajă astfel din construcția dramatică a lui Horia Lovinescu și spectatorul cu recunoștința încredințării că alcătuirea morală a oamenilor, adică a tuturor acelora care nu părăsesc pozițiile umaniste, o vor cruța de atentatele împotriva ei.

Piesa a fost admirabil jucată. [...]

[*Contemporanul*, nr. 7(541), 15 febr. 1957, p. 2]

N. CARANDINO

HANUL DE LA RĂSCRUCE

Hanul de la răscruce prezentat de Teatrul Mic ar trebui arătat elevilor clasei de regie de la institut.

Ca să-și dea seama, pe viu, despre felul în care nu trebuie pus în scenă un spectacol.

Piesa, dintre cele mai bune pe care le-a scris Horia Lovinescu, rezistă după zece ani de la premieră, iar intervențiile recente ale autorului în economia textului ni s-au părut, cu excepția celor din final, fericite. Nu interesează, în speță, faptul că tema evoluției unor personaje, de structură socială și psihologică deosebite, plasate în „vas închis", a mai fost speculată pe scenă ; piesa lui Horia Lovinescu trăiește ca atare, și factura ei rămîne profund originală. Pe de altă parte, ea tratează probleme de viață și de morală la un nivel de cultură ; metaforele și simbolurile nu întunecă nici seriozitatea ideilor, nici înțelegerea spectacolului mijlociu. Nu rămînem cu impresia de pseudo-intelectualitate, de fals problematism, de simulație dialectică, — impresie pe care ne-o lasă atîtea piese contemporane.

Spectacolul nu a pus în valoare nici intențiile măcar mărturisite ale textului, necum pe cele subînțelese și subtile. Decorurile și costumele semnate de Adriana Leonescu, deosebit de reușite, ar fi trebuit, prin valoarea lor funcțională, să ușureze considerabil munca regizorului [...] Din nefericire, în ciuda acestor prețioase colaborări, regia lui Ion Cojar nu a marcat nici măcar înțelesurile elementare ale textului. Unele reușite actoricești indi-

Scanned with OKEN Scanner

viduale au avut în schimb darul să aducă un element dezechilibrant în formularea mesajului general [...]

S-a jucat fără mister, fără anxietate, fără ritm, fără gradație, în așa fel încît anormalul situației, suspensul, fiorul tragic n-au trecut rampa [...] În asemenea condiții, spectacolul nu numai că a deservit piesa, ci a izbutit chiar să o falsifice — ceea ce este de presupus că nu s-a urmărit cu tot dinadinsul.

[*Autori, piese și spectacole*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 43—44]

MIHNEA GHEORGHIU

SURORILE BOGA

(Teatrul Național „I. L. Caragiale")

Despre conținutul ultimei piese a lui Horia Lovinescu, despre obiectivele și construcția ei artistică, au apărut, la vreme, în presa noastră de specialitate, aprecieri juste și interesante (vezi și *Contemporanul* nr. 16/654), majoritatea criticii teatrale observînd, cu deosebită căldură, progresul scriitorului pe calea înțelegerii și reflectării spiritului revoluției populare înfăptuite la noi. Au fost mai puțin îndreptățite unele remarce critice privitoare la tributul pe care autorul continuă să-l dea livrescului, și la faptul că, în această lucrare a sa, tipologia dramatică lasă uneori de dorit, operînd „șocuri", în detrimentul evoluției normale și convingătoare a eroului scenic. Semnificativă și vrednică de toată atenția, ca piesă de idei, cu replici consistente (așa cum s-a arătat, Lovinescu demonstrează o neobosită asiduitate în abordarea teatrului de probleme), *Surorile Boga* poate fi acceptată și în rîndul teatrului de evocare istorică cu secvențe de frescă. Evenimentele cruciale ale insurecției armate, pe fundalul istoric al cărora se proiectează acțiunea, pătrund ca un factor activ în drama psihologică de pe scenă, astfel încît timpul concentrat în spectacol împletește și clarifică existența complexă a unor categorii sociale din România, ce se confruntă, la o răs-

Scanned with OKEN Scanner

pintie hotărîtoare (1943—1946), exercitîndu-şi putinţa de alegere, cu preţul viitorului lor. [...] Sub conducerea regizorului M. Ghelerter, laureat al Premiului de Stat pentru spectacolul memorabil *Trei surori* de acum cîţiva ani, colectivul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" a lucrat şi cizelat îndelung noul spectacol. Avantajul unei distribuţii principale foarte judicios alese a contribuit la reliefarea personală a caracterelor adecvate momentului revoluţionar surprins de autor în cîteva tablouri dramatice. Aprofundînd problematica social-politică a piesei regizorul a imprimat întregului spectacol o pondere poetică în care actori cu talent şi-au dezvoltat munca pe rol în direcţia cea mai limpede a ideilor textului ; în sensul că existenţa omului şi libertatea lui multilaterală nu se pot realiza în singurătate şi că *puterea de a exista* a fiecăruia se exprimă prin *utilitatea lui socială*. [...] Scenografia semnată de Paul Bortnovschi a contribuit la crearea atmosferei poetice cu discreţie urmărită de regizor. Cehovismul voit al primului tablou nu ni s-a părut însă apt a fi tradus în decor pictural, teama de a nu „încărca" dovedindu-se, în cazul în speţă, defavorabilă autenticităţii. Succesul tabloului următor şi al altora se datoreşte tocmai acestei însuşiri, de a se conforma nu numai trebuinţelor exterioare ale montării, ci în primul rînd spiritului textului. [...]

[*Contemporanul*, nr 35 (673), 4 sept. 1959, p. 4]

RADU POPESCU

SURORILE BOGA
(Teatrul Naţional „I. L. Caragiale")

[...] În *Surorile Boga* Lovinescu s-a simţit stimulat de celebra operă a lui Cehov *Trei surori* a cărei schemă constituie nu numai punctul de plecare ci şi hotarul în care el dezbate şi rezolvă problema fericirii inaccesibile, a ratării idealului şi bucuriei, a fărîmiţării zadarniee a frumuseţii — problema sfîşietoarei drame a neuitatelor Olga, Maşa şi Irina. Natural, cadrul şi elementele exte-

Scanned with OKEN Scanner

rioare sînt modificate, atît cît trebuie pentru situarea în timp și spațiu la punctul de încrucișare a epocii noastre cu țara noastră. Dar autorul a păstrat, desigur, cu intenția cea mai hotărîtă, acele cîteva elemente care, prin repetare, trebuie să-și îmbogățească valoarea simbolică, și care, în același timp, trebuie să ne reamintească, printr-o funcție de laitmotiv, că ne aflăm în prelungirea operei lui Cehov : acțiunea tabloului I din actul III se desfășoară pe fundalul unui mare incendiu care a cuprins o bună parte din oraș ; deznodămîntul este însoțit de sunetele voioase și îndrăznețe ale unei fanfare, cu deosebire că, acum, marșul nu mai pecetluiește deznădejdea sfărîmării finale a visului, ci înțelegerea lucidă a căilor de realizare ; se aud, ca și în *Trei surori,* împușcături cărora le cad victimă, rînd pe rînd, iubiții celor două mai tinere surori Boga, cu diferența că, azi, soțul Ioanei (corespunzînd logodnicului Irinei), un ticălos terorist cade surprins de organele de stat, îndreptate pe urma sa chiar de către tînăra soție, pentru a preveni o nouă crimă, Ioana arătîndu-ne astfel ceea ce ne-ar fi arătat Irina în condițiile istorice actuale, anume că ea a înlăturat din viața sa fatalitatea, că-și făurește singură destinul și că adevărul astfel descoperit e demn de a fi plătit cu prețul unei iubiri uriașe dar greșite. De la primele replici, autorul ne introduce direct în secretul dramei, făcînd-o pe Ioana nu numai să citeze ultimele cuvinte din *Trei surori,* replica cheie : „Încă puțin și poate o să știm pentru ce suferim. Dacă am ști ! Dacă am ști !“ și chiar făcînd-o să afirme că ea, spre deosebire de Irina, știe de ce trăiește !

Acestea sînt elementele dramatice și ideile actualizării celor *Trei surori* ale lui Cehov de către Horia Lovinescu. Principiul unei asemenea creațiuni este salvat atîta timp cît călcînd pe o schemă ilustră și genială, care prin ea însăși stîrnește interesul și entuziasmul spectatorului, dramaturgul izbutește să încarneze cu forță de viață și să demonstreze în mod convingător o fărîmă din problema omenească atît de vastă pe care a pus-o pe primul plan al conștiinței noastre istoricul act de eliberare a patriei. Și acest lucru Horia Lovinescu l-a izbutit, căci el a adîncit realitatea noastră, și este un constructor experimentat și un abil mînuitor de idei. [...]

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul Național a realizat un spectacol demn de momentul sărbătoresc în cadrul căruia a fost reprezentată piesa și care, într-o mai mare măsură, a servit textul dinamic și a dat o nouă strălucire. [...]

Drama l-a ajutat pe regizorul Moni Ghelerter s-o pună în scenă la modul cel mai corect cu putință, fără știrbiri, fără confuzii, dar și fără prea mari străluciri.

[*România liberă*, XVII, nr. 4638, 11 sept. 1959, p. 2]

ION MARIN SADOVEANU

SURORILE BOGA

[...] Lucrare de maturitate, *Surorile Boga* a reușit să unească armonios și clar semnele sub care s-a realizat, exprimînd în același timp mesajul pe care-l avea de adus, cu putere. Cele *Trei surori* ale lui Cehov sînt un punct de plecare și Horia Lovinescu le reamintește de la început. Elementele atmosferei lîncede de mică-burghezie provincială în care, fără orizont și cu foarte puține nădejdi, fiecare soră e înfățișată, sînt toate prezente de la început. Ba e aci și o replică, cehoviană, și ca melodie și ca deznădăjduit conținut, pusă în gura Iuliei Boga, doctorița, sora cea mai mare : „Sîntem ca frunzele pe apă". O replică de încadrare am numi-o noi, pentru că încercuiește conținutul piesei și transformarea lui, devenind în final : „Nu mai sîntem ca frunzele pe apă" — cuvinte rostite de aceeași Iulie, după ce și-a aflat rostul și înțelesul vieții, prin intervenția comunistului Pavel Golea. Apoi acțiunea desfășurîndu-se, întîlnești acel hotărîtor 23 August 1944, care stă în centrul tuturor întîmplărilor din piesă, și nu numai ca eveniment, ci și ca reacțiune sufletească, pentru că adînca transformare sufletească este tema esențială și reușita lui Horia Lovinescu. [...]

Concepția regizorală, care a servit lucrarea lui Horia Lovinescu, a fost clară, căutînd să dea un relief deosebit

Scanned with OKEN Scanner

devenirii celor trei surori și luptei aprige dintre taberele cu concepții opuse. [...]

[*Gazeta literară*, VI, nr. 35 (285), 27 aug. 1959, p. 7]

CĂLIN CĂLIMAN

SURORILE BOGA
(Teatrul din Galați)

[...] În anii scurși de la scrierea ei, piesa lui Horia Lovinescu și-a accentuat — prin numeroasele montări — caracterul larg accesibil, virtuțile comunicării vii, directe, cu publicul. Filosofia de viață a piesei, izvorîtă din noile sensuri etice pe care le-au învederat transformările revoluționare petrecute în țara noastră, este încorporată într-un text cu acțiune dinamică, complexă. Replica de pe poziții contemporane dată de Lovinescu destinului celor trei surori cehoviene conferă textului un pronunțat caracter polemic. [...] Și chiar dacă nu toate momentele trăiesc printr-o autonomă vigoare artistică (faptul este mai evident atunci cînd interpretarea actoricească nu reușește să atingă culmile spectacolului bucureștean de pe scena Națională), piesa, în întregul ei, s-a recomandat, și prin spectacolul gălățean, ca o valoroasă lucrare dramatică, viguroasă, cu evoluții bogate în semnificații. [...] Sensurile general valabile ale piesei, bine încadrate în contextul temporal al desfășurării acțiunii, se transmit cu limpezime sălii. Ritmul montării — deși în ceea ce privește concizia spectacolului se mai pot aduce îmbunătățiri — este satisfăcător. Cadrul scenografic conceput de Mihai Tofan contribuie eficient la cursivitatea — „cinematografică" — a spectacolului. [...]

[*Contemporanul*, nr. 39 (937), 25 sept. 1964, pp. 4—5]

Scanned with OKEN Scanner

DUBLĂ PREMIERĂ CU O NOUĂ PIESĂ ORIGINALĂ: „FEBRE"

[...] Piesa lui Horia Lovinescu nu este, propriu-zis, reflectarea dramaturgică a acestei lupte dintre nou și vechi. Dar mediul în care autorul și-a plasat acțiunea, contradicțiile perioadei amintite (anul 1947 — n.n.), condiționează direct evoluția eroului principal al piesei — tînărul medic Toma Dărăscu — și oferă mai mult decît un fundal „poveștii sentimentale" imaginate de dramaturg. [...]

Înnoirea spirituală a eroilor aflați în febra prefacerilor revoluționare constituie, deci, obiectul primordial al acestei piese. Este drumul pe care a păşit tînăra generație din „citadela sfărîmată", este drumul surorilor Boga. Consecvent pe plan tematic, Lovinescu — surprinzînd mereu tipuri în continuă mișcare — a lărgit, cu fiecare piesă nouă, cadrul social al întîmplărilor petrecute pe scenă. Aici, în *Febre,* se oprește, mai mult decît în piesele anterioare, asupra scenelor de mase, încercînd să surprindă, prin ce are ea specific, lumea pescarilor din Deltă. Tipurile create nu au toate o individualitate pregnantă, dar ansamblul creează o atmosferă autentică și piesa — care este, desigur, o piesă psihologică — face un sondaj nu numai în conștiința cîtorva indivizi ci surprinde, nuanțat, mentalități colective.

Remarcabilă este construcția dramatică a piesei. Condusă de o mînă sigură, acțiunea — în care planurile se succed cu o evidentă logică interioară și într-un ritm încordat —, se desfășoară sub forma unei retrospecții. Toma retrăiește alături de Profesor, în fața cititorului sau a spectatorului, cîteva din momentele-cheie petrecute la București și Starighiol. Cele două personaje (dintre care unul are și rolul principal în retrospectivă) nu au doar funcția unor ghizi, a unor simpli prezentatori ai acțiunii. În discuția lor de azi, faptele petrecute atunci, în anii 47—50, capătă noi semnificații și, uneori, adîncimi filosofice. Pe Toma îl aflăm la un stadiu superior de conștiință, așa cum evoluția sa în cadrul retrospectivei ne lasă să-l întrevedem. Intervin, în imediata actualitate, și alte personaje ale retrospecției, astfel încît

Scanned with OKEN Scanner

prezentul se leagă organic de trecutul apropiat. Alternanța planurilor creează o gradație și o dinamică bine chibzuite care-l recomandă, din nou, pe Horia Lovinescu drept un bun „arhitect" dramatic. Desigur, în economia piesei nu toate momentele prezintă același interes și prezența unora e discutabilă. Supără îndeosebi folosirea unor clișee melodramatice (încercarea de sinucidere a Nelei este zădărnicită de sosirea lui Frîncu — secretarul de partid — cu un copil găsit, care-i redă dintr-o dată tinerei femei încrederea în viață !) ce scad, parțial, din forța de convingere a piesei. Dacă dramaturgul ar fi reușit să aprofundeze cîteva tipuri ce joacă un rol important în desfășurarea acțiunii — Frîncu, Danilov, Anca Mareș —, piesa n-ar fi avut decît de cîștigat.

Contactul piesei cu publicul este revelator. Și la Teatrul „Victor Ion Popa" din Bîrlad (unde piesa a fost montată în premieră pe țară), și — în special — la Teatru Național din Cluj, piesa lui Horia Lovinescu a fost consacrată de spectatori. [...]

[*Contemporanul*, nr. 28 (822), 13 iulie 1962, p. 4]

DINU SĂRARU

FEBRE

(la Teatrul Național)

[...] *Febre* este mai puțin o piesă de teatru, așa cum ne obișnuise, pînă acum, Horia Lovinescu, afirmat ca adept al respectării legilor clasice ale genului ; spectatorul se află în fața unui scenariu de evidentă factură cinematografică — aceasta datorită și faptului că subiectul abordat a fost tratat de dramaturg inițial, cu mijloacele specifice cerute de arta filmului, în vederea unui film. Este vorba de o suită de tablouri, asemănătoare secvențelor cinematografice, unele doar de cîteva replici, fapt care înlesnește risipirea atmosferei, și îngreuiază menținerea unui ritm consecvent, mai ales atunci cînd tensiunea dramatică crește.

Scanned with OKEN Scanner

Slăbiciunile din punct de vedere arhitectural, pe care le prezintă piesa, nu puteau, firește, să nu dea multă bătaie de cap regizorului și chiar și actorilor. Tocmai de aceea subliniem, în mod deosebit, meritul regizorului, care a reușit totuși să ne înfățișeze un spectacol de o frumoasă ținută artistică. Fiecare episod în parte este lucrat cu o remarcabilă migală, atmosfera satului de pescari reconstituită admirabil, ca și pitorescul tipilor. Întregul spectacol se bucură de un ritm susținut, evoluția acțiunii, a conflictului, gradate și nuanțate cu finețe. [...]

La reușita spectacolului contribuie și scenografia, simplă, sugestivă, plină de poezie, cu excepția momentului în care ni se înfățișează, destul de naturalist, gardul dispensarului. Evocatoare, bine gîndită, ilustrația muzicală semnată de Ștefan Niculescu. [...]

[*Luceafărul*, V, nr. 19 (102), 1 oct. 1962, p. 9]

N. TERTULIAN

„FEBRE"

Ultima piesă a lui Horia Lovinescu cuprinde în ea premisele și virtualitățile unei *drame* autentice, gen fundamental al literaturii teatrale pe care în mod cu totul paradoxal autorii noștri dramatici îl cultivă surprinzător de puțin (lăsînd la o parte *comediile,* anumite lucrări purtînd titlul prudent și amorf de „piesă" ascund uneori o ambiguitate în structura lor estetică, o carență de îndrăzneală și fermitate în abordarea genurilor superioare ale literaturii dramatice — *drama* sau *tragedia* — care trebuie să ne dea de gîndit). Ar fi simplist și mecanic să ne imaginăm că procesul de suprimare și treptată dispariție a contradicțiilor cu caracter antagonist în baza materială a vieții noastre sociale ar implica o pretinsă dispariție a posibilității situațiilor cu caracter de antinomie insolubilă, a contradicțiilor, în împreju-

Scanned with OKEN Scanner

rările *vieții individuale* a oamenilor. În diferite situații particulare și împrejurări speciale opoziția între două atitudini opuse în fața vieții, divergențele între două structuri morale sau contradicția între două poziții ideologice și spirituale poate lua forma unei tensiuni cu aparență de insolubilitate, implicînd în *viața individuală* — din cauza unor limite implacabile în reprezentările sau caracterul indivizilor — un deznodămînt profund dramatic. Experiența tentativei întreprinse de Horia Lovinescu în *Febre* ilustrează acest adevăr. [...]

De ce spunem că piesa *Febre* cuprindea *premisele* unei drame autentice? Horia Lovinescu a avut o intuiție dramatică fericită atunci cînd a pus la baza piesei confesiunea unui om, al cărui proces de metamorfoză și maturizare socială se înfăptuiește trecînd prin grave convulsii și crize acute de viață intimă. Structura morală și conștiința socială a femeii iubite implicau niște limite care vor genera o incompatibilitate adîncă a viziunii celor doi protagoniști asupra vieții; amorul, ca „pasionalitate" pură, deasupra oricăror contingențe, fiind o simplă ficțiune romantică, criza relațiilor dintre doctorul Toma Dărăscu și soția sa va izbucni cu violență; încercarea tîrzie a femeii (după ce-l înșelase) de a se schimba și de a apuca pe un drum nou, va întîmpina intransigența ironică a soțului, moartea ei fiind cea care urmează să-i releve acestuia din urmă — tardiv — adevărul asupra intențiilor ei nobile. Jocul acesta al limitelor umane în conformația protagoniștilor cuprindea în el, incontestabil, nucleul unei drame: procesul de asimilare a unei conștiințe noi, socialiste, nu poate fi pentru niște oameni formația în tiparele lumii vechi un proces liniar, automat, mecanic; rezistența dîrză și prelungită a femeii în fața exigențelor noului mod de viață adoptat de soțul ei — cvasiruptura produsă între ei — putea genera ideea că ființa aceasta este aproape „irecuperabilă". [...] Fără îndoială, spiritul unei *drame veritabile* implică — fie și pînă la un punct — ideea unei *ireductibilități* a contradicțiilor dintre pozițiile indivizilor. Nu contrazice însă oare o asemenea idee dialectica autentică a dezvoltării relațiilor morale în societatea noastră? Ideea perfectibilității, posibilitatea transformării conștiințelor nu exclude oare existența unor asemenea situații insolubile, a unor contradicții inextricabile? Nu este oare orice con-

Scanned with OKEN Scanner

flict din sfera morală predestinat să-şi găsească inevitabil o rezolvare armonioasă, fericită, echilibrată ?

Literatura nu se poate mărgini la simpla ilustrare sau exemplificare ilustrativă a tendinţelor celor mai generale din realitatea noastră. Alături de cazurile — tipice *sub raport general sociologic* — cînd sub acţiunea factorilor pozitivi şi înaintaţi ai vieţii noastre sociale, conflictele şi contradicţiile inter-individuale îşi găsesc rezolvarea armonioasă, literatura nu trebuie să ocolească nici cazurile de conflict sau contradicţie cu o cauzalitate mai complicată şi cu un deznodămînt mai complex. Realitatea oferă şi exemplul unor situaţii dramatice, cînd în procesul de transformare a conştiinţelor, între indivizi legaţi — să zicem — printr-o puternică legătură afectivă (cazul eroilor din piesa lui Lovinescu), apar distorsiuni, denivelări şi incompatibilităţi radicale, contradicţii agravate de limitele şi erorile specifice conformaţiei fiecăruia dintre protagonişti, generînd o antinomie aproape istorică a limitelor şi erorilor din conformaţia eroilor — limite şi erori în raport cu exigenţele obiective ale procesului dezvoltării sociale, — să apară transparente, limpezi. [...]

Tensiunea efectiv dramatică o crease în piesă tocmai faptul că intensa legătură pasională între cei doi soţi (prezentă *declarativ* în numeroase replici ale piesei) se dovedise subminată de izbucnirea unor incompatibilităţi şi divergenţe acute în reprezentările şi atitudinea lor faţă de viaţă (în cazul ei, „orbirea socială“, conformaţia spirituală adaptată unui mediu burghez, o anumită superficialitate — în cazul lui, voinţa tenace — de a obţine o „reabilitare“ faţă de propria conştiinţă, determinînd receptivitatea faţă de transformările din jur). Vina autorului constă în a fi abandonat implicaţiile mai profunde ale conflictului său pasional : remuşcările ei („iluminarea“ finală e profund idilică şi convenţională) şi gelozia *lui* nu pot compensa ceea ce ar fi trebuit să fie ciocnirea între dezadaptarea ei şi încercarea timidă, fragilă, de regenerare, *pe de o parte* — opacitatea sau insensibilitatea lui faţă de procesul din conştiinţa ei, *pe de altă parte*. Mobilurile mai adînci ale crizei finale din relaţiile celor doi soţi apar escamotate. Studiul *crizei de „adaptare“ a unei femei purtînd în fiinţa ei morală am-*

Scanned with OKEN Scanner

prentele puternice ale „lumii vechi", analiza procesului ei interior bîntuit de atîtea contrarietăți, agravat de scepticismul și insensibilitatea crudă a soțului, jocul *limitelor* în structura spirituală și orizontul moral-social al celor doi protagoniști — generînd în final *drama* — întreaga *structură socială* a acestei drame pasionale a fost înlocuită printr-o schemă relativ convențională și comună de conflict erotic. Elocvența dramatică a confesiunii lui Toma Dărăscu apare astfel sensibil micșorată : sensul și finalitatea dramei relațiilor celor doi soți nu apar dezvăluite în resorturile lor profunde — iar semnificația tipică și exemplară a *dramei* unei ființe de genul aceleia personificate de Neli Dărăscu (de fapt personajul *dramatic* central al piesei — lucru rămas ignorat în mod uimitor de majoritatea cronicilor dramatice) nu a putut fi pusă în valoare la nivelul premiselor personajului. [...]

[*Viața românească*, XV, nr. 11, nov. 1962, p. 138—142]

RADU POPESCU

MOARTEA UNUI ARTIST

Teatrul Național „I. L. Caragiale"

[...] O gravă problemă, una dintre cele mai grave din cîte s-au pus vreodată omului și scriitorului, atacă Lovinescu și în ultima sa dramă *Moartea unui artist* : problema bătrîneții, a apropierii imediate a morții, — problemă pe care autorul o precizează față de enorma ei generalitate strict filosofică prin încadrarea într-o temă nu mai puțin gravă : tema poziției artistului față de viață și de moarte. Drama lui Manole Crudu [...] va izbucni, așadar, în două planuri, se va cristaliza în două conflicte : în planul setei de viață — exacerbată de apropierea bătrîneții și de amenințarea acută a morții, datorată unei grave maladii cardiace — prin pasiunea violentă pe care marele artist o resimte față de adolescenta Cristina ; în planul spiritului, prin conflictul care îl opune fiului său mai mare, Vlad, de asemenea sculptor, dar

Scanned with OKEN Scanner

corupt, ca artist și ca om, de concepții irațională, pesimiste, antiumane și de morala cinică a tuturor rataților. La drept vorbind, între aceste două conflicte nu prea există o legătură dramatică strînsă, dacă nu aceea că, sub impresia firescului eșec al pasiunii pentru Cristina (care, în modul cel mai natural, devine logodnica lui Toma, fiul mai mic al artistului), sculptorul cunoaște o clipă de cumplită criză morală, în cursul căreia creează o operă „neagră", un monument al morții și al negațiunii. Revenirea se produce însă repede : în clipa premergătoare morții, Manole Crudu cere lui Vlad să distrugă sub ochii săi opera întunericului, ceea ce acesta face, promițînd în același timp să continue opera tatălui său, să devină el însuși un artist al rațiunii, al luminii, al vieții triumfătoare.

Drama are o viață, o forță, cu mult superioară dramei problematice pe care o dezbate, a cărei argumentație, în ciuda profunzimii enunțiative, nu aduce multă noutate. Trebuie spus că problema raportului artistului cu lumea, a misiunii artei în procesul de dezvoltare a societății, este tratată în termenii cei mai generali ai moștenirii umaniste a veacurilor, fără nici un argument dedus din achizițiile filosofice și practice proprii și specifice epocii noastre. Singurul ecou al acestei faze istorice a gîndirii și moralei este, în mod cu totul neașteptat, sumara și banala încercare de argumentare a tînărului fizician atomist Toma, îndreptată... împotriva conceptului tradițional de artă realistă.

Dar, pentru a ne întoarce de unde am plecat, drama de viață are o reală forță. Lovinescu are, aș zice, instinctul dramei elementare, dar autentice ; el creează și comunică senzația situațiilor și frămîntărilor dureroase, și știe să populeze scena cu oameni vii, între care se stabilesc relații spontane și organice, a căror evoluție ulterioară confirmă, adîncește și îmbogățește trăsăturile inițiale. Personajele cele mai izbutite ale dramei sînt tocmai acelea în cuprinsul și destinul cărora nu se cristalizează forțele decisive ale acțiunii, ale căror prezență și conduită sînt tangențiale, dar care, prin aerul numai al autenticității și al forței lor de comunicare capătă o importanță deosebită și furnizează operei cea mai bună sevă de viață. Astfel de personaje sînt : Claudia Roxan [...] ; Aglaia [...] ; bătrîna țărancă Domnica, per-

Scanned with OKEN Scanner

sonaj de căutată caligrafie populară, descinzînd dintr-o spiță literară fundată de Zaharia Stancu.

Manole Crudu este el însuși un erou autentic și veridic, ale cărui comportări de artist vital, năvalnic, de un egoism naiv și de o brutalitate lipsită de meschinărie și vulgaritate colorează puternic și interesant drama ultimelor iluzii. Drama lui *umană* este convingătoare, și în cadrul ei personajul este convingător. Numai drama de excepție, drama artistică, îl face stîngaci și minor. Personajul neizbutit rămîne fiul său Vlad, nu mai puțin simpatic, aducînd totuși cea mai puternică încărcătură în această poveste, și decepționînd chiar în facilul și fulgerătorul său *happy-end* ideologic...

Spectacolul realizat pe scena Naționalului, încredințat lui Horea Popescu, este atractiv, de o desfășurare care intră nu rareori în domeniul narațiunii înflorite și prețioase de o viziune în general cam barocă, la care a participat intens și decoratorul. Această viziune este oarecum inadecvată conținutului intens și violent al unei drame morale, dar trăgînd textul spre ea, îl poartă pe spectator într-o direcție pe care acesta o acceptă cu plăcere. [...]

[*Magazin*, VIII, nr. 342, 25 aprilie 1964, p. 8]

TRAIAN ȘELMARU

UMANISM ȘI CONTEMPORANEITATE

[...] Situată categoric pe poziții umaniste și pledînd pentru o artă corespunzătoare lor, *Moartea unui artist* capătă o superioară valoare artistică în primul rînd prin maturitatea ei dramaturgică, prin felul cum Horia Lovinescu stăpînește *teatral* materialul de viață. Pledoaria filosofică și etică e încorporată în caractere convingătoare (mai ales în ceea ce privește principalii eroi), iar acțiunea se desfășoară într-o subtilă și nuanțată analiză psihologică. Piesa se menține tot timpul pe planul veridicității umane și teatrale. Personajele sînt urmărite pe date caracterologice proprii, autorul ferin-

Scanned with OKEN Scanner

du-se să violenteze atitudini și reacții prin schematizări simpliste. De aceea vor ajunge la concluzii conforme felului lor de a fi și a gîndi, neînsușindu-și în mod artificial puncte de vedere impuse din afară de către autor. [...] Există în piesă un scurt schimb de replici, în care autorul sesizează un aspect important pentru înțelegerea mai profundă a dramei lui Manole Crudu. E vorba de discuția cu fiul său Toma, în cursul căreia acesta atinge cu timiditate problema de mare actualitate în lumea contemporană, a noilor raporturi dintre artă și știință. „Nu ți se pare — întreabă Toma — că pentru setea și mijloacele formidabile de cunoaștere ale științei, universul artei a rămas prea mic ?“ Și, în continuare, de astă dată cu referire directă la universul artei lui Manole : „Între universul dumitale și universul cercetărilor mele e o prăpastie de eră geologică...“ Discuția are în subtextul ei implicații mai adînci. Căci *aceste mijloace de cunoaștere* îi lipsesc lui Manole Crudu pentru a da un răspuns contradicțiilor în care se zbate ca om și ca artist. *Această prăpastie* adîncește tragica sa experiență. Și cred că remarcabila lucrare a lui Horia Lovinescu ar fi cîștigat, dacă ar fi împletit mai organic ideile acestei fugare discuții cu acțiunea propriu-zisă. Dezvoltarea acestei idei nu numai că ar fi dat lui Toma un rol mai important în economia piesei ca reprezentant al gîndirii celei mai înaintate dar ar fi dus și la adîncirea lucrării, subliniind mai puternic contradicția *filozofică,* definind astfel mai precis treapta pe care o reprezintă experiența sa. În această perspectivă, *Moartea unui artist,* tulburătoare chemare spre un *nou umanism,* ar fi apărut mai pregnant și mai larg generalizator ca o adevărată *tragedie a cunoașterii,* în anevoiosul urcuș al omului și artistului spre eliberarea sa totală.

Prin problematică, prin calitate literară, prin forța dramatică a conflictului și a caracterelor, *Moartea unui artist* oferă mari posibilități de realizare scenică. Regizorul Horea Popescu, a cărui prezență pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale“ merită salutată cu bucurie, le-a folosit din plin, asigurînd primei noastre instituții teatrale un spectacol emoționant și bogat în semnificații, un succes de lungă durată. [...] Spectacolul are stilul propriu dramei psihologice, fiind construit aproape exclusiv pe jocul de ansamblu al actorilor, pe descrierea amănun-

Scanned with OKEN Scanner

ţită a traiectoriei sufleteşti a personajelor şi a relaţiilor dintre ele. O continuă concentrare emoţională, corespunzătoare acelui crescendo al piesei de care vorbeam mai sus, se îmbină cu sobrietatea exteriorizării, ceea ce fereşte spectacolul de alunecări fie spre un patos desuet, fie spre melodramă. Era o primejdie posibilă mai ales în legătură cu relaţia dintre Manole şi adolescenta Cristina, primejdie evitată graţie fineţei lipsite de orice echivoc şi înţelegerii cu care a fost subordonată această relaţie conţinutului ideologic şi temei majore a piesei. Spectacolul, bine croit şi solid închegat, e străbătut de noblețea tragică a unei autentice experienţe umane. [...]

[*Contemporanul*, nr. 20 (918), 15 mai 1964, p. 4]

ION PASCADI

OMUL ŞI ISTORIA

Premiera piesei lui Horia Lovinescu *(Omul care şi-a pierdut omenia* pe scena Teatrului C. I. Nottara, în regia lui Dan Nasta, atrage în mod deosebit atenţia nu numai prin factura ei originală — interesantă sinteză a unor modalităţi extrem de diverse — dar mai ales prin faptul că pune în discuţie — la înalt nivel de elevaţie filosofică — o problemă cu ample semnificaţii umaniste : cea a raportului omului cu sine însuşi, cu semenii săi şi prin aceasta cu însăşi istoria. Pornind cu ambiţia de a se înscrie în circuitul dezbaterii de idei universale în jurul destinului omului, al semnificaţiilor contemporane ale atitudinii sale faţă de ştiinţă şi societate, autorul încearcă să refacă prin istoria lui Manole, omul care şi-a pierdut omenia şi luptă pentru a şi-o recîştiga, o întreagă istorie spirituală a umanităţii. [...] Autorul reia aici, ca dealtfel în întreaga sa piesă motive numeroase din mitologia şi folclorul universal, în rîndul cărora o pondere deosebită o are tezaurul folcloric naţional care, dealtfel, i-a şi sugerat figura eroului constructor care jertfeşte totul în slujba scopului său. Piesa lui Lovinescu nu este însă o simplă împerechere de legende şi mituri, şi nu-şi

Scanned with OKEN Scanner

propune să se oprească la o evocare a acestora, ci se plasează în plină contemporaneitate prin ridicarea unor probleme cu rezonanță ascuțit polemică, față de sisteme filosofice și moduri de gîndire actuale. [...]

Manifestînd o merituoasă preferință pentru piesa de elevație intelectuală, Horia Lovinescu continuă de fapt preocupările sale mai vechi cristalizate și în piese ca *Citadela sfărîmată* sau *Moartea unui artist*, cu deosebire că aici dezbaterea filosofică nu mai este implicită ci explicită. Faptul reprezintă după părerea noastră și o calitate și un defect al piesei : odată cu accentuarea caracterului reflexiv, stimulator pentru meditație, au apărut și unele momente cînd rațiunea izgonește efectul și conceptele apar într-o formă nudă, neintegrate decît exterior în imaginea artistică. Dorind apoi să concentreze într-un strop un întreg ocean spiritual, construcția piesei este întrucîtva împovărată, registrul situațiilor spirituale posibile, și pe care autorul a căutat să le epuizeze, negăsindu-și decît cu greutate loc în substanța unei singure lucrări. În schimb, momentele esențiale pentru a înțelege sinuoasa traiectorie a eroului principal cum este, de pildă, întîlnirea sa cu fostul dascăl (tabloul *Finis coronat opus)* sînt simplificate la maximum ceea ce scade din forța lor de convingere. Punerea în scenă a acestei complexe și polivalente piese a reprezentat, fără îndoială, o muncă extrem de dificilă, întrucît necesita un efort de clarificare artistică și de găsire a unui ritm interior propriu, sarcină căreia regia lui Dan Nasta i-a răspuns numai parțial. [...]

[*Scînteia tineretului*, XXI, nr. 5150, 7 dec. 1965, p. 2]

ION BIBERI

OMUL CARE ȘI-A PIERDUT OMENIA

(la Teatrul „C. I. Nottara")

Renunțînd la determinante spațiale și temporale, Horia Lovinescu se instalează, în *Omul care și-a pierdut omenia*, în plin mit ; neagă cu hotărîre discursivul, narația, ex-

Scanned with OKEN Scanner

punerea analitică ; prezintă o lungă suită de metafore : nu-şi organizează piesa într-o „compoziţie“ închegată : se mulţumeşte cu o continuitate inaparentă a unor avataruri pur interioare ; părăsindu-se total fanteziei, ocoleşte cu hotărîre speculaţia, în năzuinţa de a evoca o realitate de-al doilea grad, care să lumineze, prin semnificaţii lumea de faţă, dîndu-i un sens şi indicîndu-i, în linie mare, o direcţie de drum.

Dacă ni se îngăduie o comparaţie de istorie literară vom spune că Horia Lovinescu reface cu îndrăzneală, în teatrul românesc, procesul de evoluţie de la poemul filosofic al lui Jean-Marie Guyau sau Sully Prudhomme, la poezia simbolistă.

Horia Lovinescu se lasă diriguit, în această piesă, de mitul românesc al Meşterului Manole, una din permanenţele literaturii populare interpretată original : umanizarea fiinţei prin sacrificiu. [...]

Pe această călăuzire centrală, Horia Lovinescu articulează o întreagă lume de simboluri. Menţinînd un contact depărtat, limitat la sensuri generale, cu desfăşurările concrete, autorul se avîntă în plăsmuiri. Se fereşte să povestească fapte ; operează cu semnificaţii. Poet, tratează substanţa piesei în imagini. Sublimarea este totală. Lumea din jur este răsfrîntă în vis, ridicată la esenţă. Miturile se acumulează, alcătuind o trăsătură poetică de-sine-stătătoare. Simbolul nu mai animă o întîmplare, ci este transpus pe scenă direct, în substanţa lui ; autorul depăşeşte obişnuinţele şi comoditatea spectatorului ; îl ridică deasupra lui însuşi ; spulberă timiditatea gîndului ; îi forţează blazarea. Îl pune în faţa unei *alte* realităţi, îndemnîndu-l să cuprindă în dimensiile şi semnificaţiile ei adevărate, realitatea cotidiană.

Horia Lovinescu se menţine în permanenţă în acest climat. Înjgheabă, pentru a parafraza o expresie a lui Hippolyte Taine, un „polipier“ de simboluri. Se avîntă cu hotărîre în această regiune rarefiată ; înalţă pe spectatorul destoinic să-l urmeze în această ascensiune. A făcut, în momentele elaborării piesei, o alegere : avea să opteze între a însufleţi, prin ridicare la puterea mitului, o povestire ce avea să se petreacă pe plan concret, sau să creeze o lume de fantezie şi tîlcuri, care să lumineze de sus şi din afară viaţa reală. Autorul a ales calea din urmă.

Scanned with OKEN Scanner

În *Omul care și-a pierdut omenia*, simbolul nu se desprinde dintr-o înfățișare de fapte concrete, cum s-ar desprinde, pentru a da un exemplu, tilcul singurătății umane și semnificația luptei omului cu natura, dintr-o transpunere pe scenă a lui Robinson Crusoe ; Horia Lovinescu renunță la scrierea sau sugerarea concretului ; plutește în impreciziune ; se menține numai la zona planantă, situată deasupra lumii de toate zilele. Această situare dăunează însă clarității piesei, creează zone de umbră. Fiind prea cuprinzător, simbolul prilejuiește posibilități de interpretare contradictorie, depășind sau chiar făcînd să alunece, pe alocuri spre sensuri nedorite, gîndul inițial al autorului. Piesa prezintă nesiguranțe sub raportul semnificațiilor, deși este remarcabilă prin originalitate și ținută artistică. Autorul refuză, în adevăr, ponciful, cărarea bătută, rețeta teatrală și facilitatea : conturează o viziune originală, menținîndu-se în același climat, fără șovăiri ; reacționează împotriva concepțiilor conducînd la mecanizarea omului, la lunecarea gîndului în absurd, prevenind rătăcirile celor ce ascultă clamările predicatorilor de răspîntie ; rostește un îndemn, ajutînd pe om să se regăsească pe sine, dar, prin depărtare voită de concret, lasă prea adesea loc nesiguranței și ambiguității ; își diminuă astfel singur imperativul chemării.

În adevăr, plutirea în parabole nebuloase, sensibilizînd neîndestulător ideea centrală a piesei, valabilă totuși în sine și care postulează o îmbinare obligatorie, în orice activitate umană, a geometriei cu sufletul, a cifrei și tehnicității cu omenia, conduce pe autor la o îndoită stridență, generatoare de dificultăți ale interpretării. Simbolul lui Horia Lovinescu este prea general, nu are un caracter specific, particularizant, pentru că este desprins din coordonatele sociale. Simbolul lovinescian devine echivoc ; prilejuiește spectatorului insatisfacții și dezorientare ; [...] Nefiind încorporat într-o textură de determinări limpezi și verificabile — revenim la exemplul mitului robinsonian — simbolul își pierde eficiența și deschide poarta interpretărilor contradictorii.

Presupune această observație renunțarea la folosința mitului, adică la forța primordială a teatrului ? Nicidecum. Întîmpinarea criticii nu contestă validitatea folosinței simbolului, ci numai lipsa lui de determinare socială. Este în discuție procesul de elaborare interioară a

Scanned with OKEN Scanner

piesei. Ne referim la procesul de atelier al autorului, care ar fi trebuit să gîndească în același timp simbolul și datele lui concrete ; în locul acestui lucru pe un material plastic, localizat prin determinarea istorică și socială, Lovinescu oferă o construcție care are nevoie de explicitări secundare, de precizări suplimentare. Ideea nu crește organic din text, se complace de la un moment dat într-o zonă de confuzie regretabilă.

Horia Lovinescu a mers, de bună seamă, la simplificare. Renunțînd la încorporarea simbolului, s-a situat dincolo de datele specifice ale timpului nostru. [...]

Lucrarea dramatică a lui Horia Lovinescu are, desigur, merite artistice și literare ; are frumusețe, prin generozitatea și elevația gîndului, prin bogăția fanteziei, prin noutatea, îndrăzneala și originalitatea concepției ; reprezintă în teatrul românesc actual un suflu de înnoire, dar suferă și de cîteva cusururi serioase, dintre care principalele le-am semnalat aici. Pînă la urmă, dincolo de zonele tulburi, piesa înfățișează drama rătăcirii omului dezumanizat prin idolatria faptului brut. Omul mecanizat, fără suflet, nedestoinic de a mai simți aidoma semenilor săi, rătăcește prin lume păstrînd nostalgia nevoii de a trăi omenește. Este însă respins de viață, de lume, de trecut ; încearcă să se refugieze într-un pandemonium, alegoric bîlci al păcatelor, rod al propriei închipuiri, dar, sfîșiat de lupte interioare, își urmează calea, revenind printre oameni cuprinși de nebunia colectivă, suscitată de vorbele unui fals profet, pe care îl demască. Înfruntă zadarnic o întruchipare a contradicțiilor omului modern și sfîrșește prin a-și reafla omenia, prin dragoste, muncă umilă și sacrificiu. Tîlcurile se înmulțesc, prin încorporarea miturilor generale, a povestirii lui Chamisso, ale spiritului faustic, ale „omului mulțimilor“ lui Edgar Poe, ale veșnicului rătăcitor, care-și află, în sfîrșit, în viziunea lui Lovinescu, limanul.

Spectacolul năzuiește către unitate, în pofida discontinuității aparente. Nesiguranțele și lungimile din timpul repetițiilor au fost eliminate ; Dan Nasta, cucerit de relieful literar al textului, nu a limpezit însă totdeauna impreciziunile și suspensia gîndului autorului. Înfăptuirea spectacolului întregește, totuși, o viziune. Echipa care a elaborat reprezentația a redat simbolul prin mijloace de sugestie. Se înfăptuiește astfel un spectacol de artă, cu-

Scanned with OKEN Scanner

prins și intuit într-o viziune centrală, absorbind o mare varietate de imagini, disparate prin ele însele. [...]

[*Gazeta literară*, XIII, nr. 4(690), 27 ian. 1966, p. 6]

AL. ANDRIȚOIU

„PETRU RAREȘ"

[...] Piesa *Petru Rareș* aduce un unghi nou în teatrul istoric românesc. Scrisă la mijloc de secol XX, cînd literatura de idei se impune pretutindeni și sentimentalismul supără cultura consumatorului ei, această piesă alcătuită arhitectural, impune cîteva idei cheie. E o filosofie a istoriei aici, disecată cu o plăcere intelectuală pînă în laturile ei strategice și în considerațiile ei asupra vieții și morții. Nu o biografie romanțată este viața dramatizată a marelui voievod moldovean. Și nici o frescă cu de toate și cu vaste pretenții de pereți zugrăviți frumos. Ea este un teatru al ideilor rinascentiste nutrite de către Petru Vodă, prinț oriental de stirpe machiavelică și om al voinței de a înfăptui, de a crea. De a crea un stat unitar al celor trei mari provincii românești. De a crea aliațele cele mai utile, de a schimba cumpăna social-economică nedreaptă între boieri și popor (fără sociologisme și dogme artistice, piesa pune această problemă dinlăuntrul structurii sociale, cu un dramatism sobru și reținut) și de a studia. Căci Petru Rareș cochetează cu astronomia și filosofia, el emite deseori, cu un surîs înțepător, aforisme concentrate și cinice, cu ascuțiș satiric deosebit.

Piesa se desfășoară între două paranteze de senectute și de sedimentată înțelepciune a voievodului. La mănăstire, în prolog, el împarte, ostenit, dreptate iar în epilog aruncă perspective asupra viitorului, uneori amare, alteori nădăjduitoare, lăsînd deschisă fereastra spre un moment eliberator care trebuie negreșit să se arate. Apoi se retrage, fluierînd frumos, într-un mormînt imaginar dar testamentar. O filosofie într-un fel ca a lui Vicco,

Scanned with OKEN Scanner

cu „Corsi e ricorsi“ dar și cu o evadare din ea pe planul unei stabiliri în neatîrnare și triumf național.

Contradictoriu personaj Petru Rareș ! Autorul apasă cu succes asupra voievodului om și gînditor. Crud pînă la extremă, el își ucide rivalii însă nu din sadism ci cu sentimentul lucid al istoriei. Scopul scuză mijloacele — machiavelice — îl călăuzește dar cu discernere. [...]

Ca să nu ajungă la prolixitate, să nu se piardă în meandre spectaculoase dar parazitare, autorul recurge adesea la simbol. [...]

Ținuta intelectuală și artistică omogenizează totul într-o armonie clasică ce dă acestei piese moderne perenitatea. O aleasă limbă literară, nu numai fără arhaisme dar și frumos ornată cu neologisme, face piesa plăcută la lectură. E o sărbătoare a teatrului nostru contemporan și nu numai a lui, în acest spectacol așteptat de demult, cu sufletul la gură.

De la acest act de cultură a plecat, așadar, *Sorana Coroamă*, inspirată regizoare a spectacolului. Din fericire s-a putut realiza o simetrie între text și regie, datorită culturii și talentului regizoarei, în așa fel încît spectacolul să dea impresia de rotund (cum metaforizează cronicarii dramatici). Adăugînd la acestea scenografia, triumviratul este armonios, spun asta întrucît și regia Soranei Coroamă este perfect bărbătească. [...]

[*Familia*, 3(103), nr. 5(21), mai 1967, p. 17]

RADU POPESCU

„PETRU RAREȘ“
(Teatrul „C. I Nottara“)

De la o vreme, adică de cînd drama istorică reintră în sfera de preocupări ale dramaturgilor noștri, se vorbește mult, și în realitate cam mult, despre „înnoirea“ acestei specii. Horia Lovinescu s-a pronunțat și el, deși mai prudent, în acest sens, și publicarea și reprezentarea dramei sale „Petru Rareș“ care, să ne grăbim s-o spunem, este din multe puncte de vedere remarcabilă, merită o apre-

Scanned with OKEN Scanner

ciere elogioasă și reprezintă un adaos prețios atît la creația de pînă azi a dramaturgului cît și la capitolul abia deschis al dramaturgiei istorice a epocii noastre.

Înnoire ? Hai să pronunțăm, mai curînd, „lucruri noi", elemente insolite, pe care nu le găsim deloc, sau nu le găsim din abundență, în moștenirea dramei noastre istorice din perioada clasică și din categoria tradițională. [...]

Toate acestea, zic, sînt insolite, sînt deci noi, în comparație cu drama noastră istorică tradițională, care cultiva monumentalul, solemnul, și, într-un fel, supraumanul, sacralitatea istorică. În același timp, ele nu sînt noi, dacă avem în vedere direcția nouă a dramaturgiei istorice universale, care ni le trimite pe aripa ei, și pe care dramaturgia noastră le culege de pe această aripă, fenomen, poate, inevitabil și care poartă numele de sincronism. E o deschidere spre uman, cum se spune, o reacțiune în primul rînd antiromantică, cu care pe noi ne-a obișnuit mai ales Jean Anouilh, dar pe care scriitorii noștri au putut-o cunoaște și de la Camus și de la Osborne (al cărui Luther se află tot timpul în criză de colită și sîcîit de crampe de diaree) și de la Peter Weiss, și de la Dürrenmatt, și de la mulți alții, mai cunoscuți, sau mai puțin cunoscuți. Lovinescu cel mai receptiv, poate, la asemenea ecouri, dintre dramaturgii noștri, le-a preluat și le utilizează cu mult meșteșug, ca un om de teatru dotat cu bun instinct, care îi spune că asemenea „umanizări" sînt, în acest moment, de un efect teatral deosebit de percutant. Toate acestea nu sînt neglijabile și mînuite de un dramaturg ajuns la mare experiență și deplină stăpînire a tehnicii profesionale, contribuie fără îndoială, la autenticitatea, la complexitatea, la individualizarea unui personaj istoric care era pentru noi un simplu nume, fiind, mai ales, un moment și o operă istorică. [...] Rămînînd la Lovinescu și la drama sa, datele problemei, sursa dramei, elementele conflictului nu sînt altele decît în drama clasică și tradițională : adversitatea voievod-boieri, ca sursă socială, ceea ce îndeamnă pe domnitor să se sprijine pe mase largi, și pe acestea să le sprijine în mod instinctiv, iar pe boierii feudali îi împinge spre trădarea națională, sub forma complotului, uzurpării și cedării în fața presiunii turcești. Dramatic vorbind, situația lui Petru Rareș al lui Lovinescu ține

Scanned with OKEN Scanner

de aluatul lui Vlaicu Vodă, ca și Mircea cel Bătrîn al lui Tărchilă. [...] Nici nu poate fi altfel, căci personajul și epoca istorică îi dictează scriitorului utilizarea acestui tipar, deși Lovinescu lasă să se întrevadă uneori, o preocupare, e adevărat, abia mijită, pentru o dramă a mușatinilor, a acelei idei care a fost a lui Eminescu. [...]

Pentru trecerea pe scenă a dramei, a părut foarte indicată — desigur, după excelentul spectacol realizat la Iași, cu *Beckett* de Anouilh — Sorana Coroamă. [...]

[*România liberă*, XXV, nr. 7004, 25 aprilie 1967, p. 2]

DINU SĂRARU

„PETRU RAREȘ"

[...] Ipostaza romantică — tip Delavrancea să spunem — cu o largă audiență în rîndurile publicului nostru de-a lungul timpului, pare să-și fi epuizat puterea de atracție asupra scriitorului modern interesat, înainte de toate, sub aspect estetic, de coborîrea eroilor din înălțimea de bronz a legendelor în ambiante familiar-cotidiene capabile să deslușească analitic resorturile psihologice ale Omului între oameni. Un rol important l-a jucat și continuă să-l joace din acest punct de vedere, istorismul arid al concepției brechtiene, din care mie mi se pare că pleacă reconstituirile gen *Cazul Oppenheimer* sau *Vicarul* și unde se ajunge la sacrificarea deliberată a legilor consacrate ale genului în favoarea unui teatru-vérité dacă se poate spune așa, deși vor fi mulți cărora să li se pară formula deconcertantă.

Dar nu mai puțin plină de interes este și modalitatea Anouilh, strălucit reprezentată prin capodopera acestui autor, drama *Beckett* — o lecție de shakespeareologie modernă.

Am evidențiat aceste două modalități pentru că ele au făcut școală și influența lor este departe de a fi epuizată ; dimpotrivă, în numeroase, foarte numeroase lucrări dramatice se pot desprinde azi, cu destulă ușu-

Scanned with OKEN Scanner

rință, cel puțin influențe creator asimilate dintr-una sau alta din aceste modalități, sau chiar din amîndouă, evident discuția purtîndu-se la nivelul acelor opere care-și afirmă personalitatea prin forța talentului de a învinge epigonismul.

Așadar, nu poate să pară deloc surprinzător pentru cititorul avizat, dacă, referitor la ultima piesă a lui Horia Lovinescu, *Petru Rareș*, un cronicar sesizează filiații Anouilh sau altul brechtiene. Adevărul este că dramaturgul nostru n-a putut să facă o totală abstracție de experiența și inovațiile acestor scriitori, după cum n-a putut să facă abstracție, deliberat sau nu, de existența tradiției noastre romantice, respectiv de existența tripticului lui Delavrancea de unde și unele împrejurări cînd echilibrul este minat. Dar depistarea izvoarelor, filiațiilor, punctelor de coincidență, în sfîrșit a lecturilor e numai un aspect, abia introductiv al operației presupuse de critica literară. Obiectivitatea impune, evident, stringența unor asemenea observații, dar a rămîne la ele, sau numai a le accentua importanța înseamnă a crede, naiv, că literatura, arta se reduc exclusiv la valori singulare iar originalitatea are un caracter absolut.

Dificultatea principală pe care Horia Lovinescu a trebuit s-o învingă în această operă, sta pe de o parte în redescoperirea personalității cu deosebire complexă și superioară sub raport umanist și intelectual, a unui erou al istoriei noastre intrat definitiv în eposul popular, respectiv în conștiința publică sub o ipostază legendară unanim acceptată și mai ales argumentată și întreținută și de literatura de expresie romantică ce i s-a consacrat iar pe de altă parte de a investi această personalitate cu atribute esențiale spre a simboliza un întreg proces social-istoric în datele lui revelatoare pentru ceea ce a însemnat, de-a lungul veacurilor, în istoria românilor sentimentul conștiinței naționale. [...]

În structura atît de complexă, de polivalentă și, psihologic, atît de divers nuanțată a personalității eroului, pe care legenda l-a consacrat exclusiv sub un aspect vag pitoresc, dramaturgul a intuit cu acuitate virtuțile personajului prin excelență dramatic, oferindu-se cu dărnicie posturii de erou literar.

Dar dacă, dramaturgic vorbind, faptele investigate de scriitor se supuneau fericit intențiilor, dificultățile ale-

Scanned with OKEN Scanner

gerii modalității de evocare rămîneau deschise, după cum deschisă rămînea problema esențială a unei drame istorice născuind să implice comentariul filosofic supus rigorilor concepțiilor marxiste : interpretarea faptelor istoriei și a personalităților ei.

Așadar, trebuie să recunoaștem de la început că întreprinderea dramaturgului, dincolo de anvergura artistică presupusă, include pentru critica de specialitate, în aceeași măsură, obligativitatea unor confruntări de ordin istorico-filosofic.

Abordînd fapte istorice în esență concrete, strîns legate de istoria unei națiuni, mai mult, cu valoare exemplară pentru destinul acestei națiuni, cu un viu ecou asupra prezentului, Horia Lovinescu invită, prin drama *Petru Rareș,* la o discuție de un mult mai larg interes.

[*Luceafărul*, X, nr. 18(262), 6 mai 1967, p. 8]

VALENTIN SILVESTRU

O PARABOLĂ CONTEMPORANĂ : PETRU RAREȘ

[...] Spectacolul cu drama lui Horia Lovinescu adîncea caracterul omagial (urcarea lui Petru Rareș pe tronul Moldovei — *n.n.),* situînd întîmplările într-un dom de marmură care-și întindea aripile mult în afara scenei și pe a cărui boltă se aprindeau și se stingeau mereu, soarele și luna — semn că realizatorii doreau a proiecta biografiile personajelor pe un cît mai vast ecran al timpului și spațiului.

Într-adevăr, văzînd cum se desfășoară domnia fiului lui Ștefan cel Mare, cu luptele, izbînzile și căderile ei, în învolburarea unui ev aprig și, totodată, auzindu-i pe protagoniști vorbind despre spirala dialectică a cursului vremii, superstiții și erezii, șanse și riscuri, ascultîndu-l, mai ales, pe voievod pomenindu-se pe sine ca o verigă necesară într-un lanț de destine, pricepi că dramaturgul a evocat căutînd un anume tîlc și a reconstituit intenționînd o parabolă cuprinzătoare a unei foarte lungi istorii. Nu ne mai aflăm deci în domeniul teatrului istoric de

Scanned with OKEN Scanner

orientare romantică, cel mult aluziv în raport cu stări contemporane, ci în domeniul teatrului politic actual, care comentează istoria după etaloane ale contemporaneității.

Cei șaptesprezece ani ai fragmentatei domnii a lui Rareș i-au captivat și pe alți scriitori de teatru, de pildă pe Asachi sau pe Delavrancea ; e neîndoielnic că autorul contemporan a citit cu atenție cel puțin *Luceafărul,* frumoasa lucrare pe nedrept înmormîntată vreo patruzeci de ani. Dar Horia Lovinescu și-a compus drama mai ales prin recursul direct la izvoarele cronicărești ; în ce privește compoziția și factura ei, este evidentă însușirea unei modalități brechtiene : de narare și eșalonare a unei biografii pe etape de cronică istorică („Anul 1546. Probota", „Anul 1527. Putna", „Anul 1529. Suceava" etc.) ca și configurarea personajului central nu numai pe coordonata monumentală, ci și pe dimensiunile foarte omenești care-l explică în multe privințe — cam cum se întîmplă și în *Galileu.* Dar deși recurge la un concept nonaristotelic, scriitorul îi inserează și precepte ale poeticii aristotelice, mizînd pe peripeție, adică pe răsturnarea neașteptată de situații și pe evenimentul patetic.

Ambiția autorului nostru este de a dezvălui toată complexitatea și uriașa responsabilitate a puterii în împrejurările date ; de a condensa totodată, în epoca examinată, zbuciumul unui lung șir de conducători ai țării în menținerea independenței pe vremuri de restriște și de continuă reîmpărțire a lumii între puternice împărății, în construirea unui sistem de relații internaționale care să asigure încercatei Moldove libertate și pace. [...]

[...] Din punct de vedere al adevărului istoric, dramaturgul și-a ales bine epoca și omul pentru a-și construi parabola sa dramatică. Petru Rareș a fost „un adevărat cap politic" (Paul Giovio) care a încercat și uneori a realizat înțelegeri diplomatice, politice și militare cu Ferdinand de Habsburg și Ioachim de Brandenburg, cu țarul Moscovei, voievozii sîrbi, împăratul Soliman, principele Zapolya, împăratul Carol Quintul, regele Poloniei. După cît se pare, toate acțiunile sale, apărînd unor contemporani încîlcite și derutante, converg spre consolidarea statului veșnic amenințat [...]

Împrumutînd personajelor istorice meditații ale sale proprii, cu privire la similitudini între vremi mai apropiate de noi și acele vremi mai îndepărtate, — operațiune

Scanned with OKEN Scanner

literară în care libertății fanteziei nu i se pot prescrie niciodată granițe — autorul nu izbutește să țină totdeauna cumpăna între fapt și comentariu în sensul că acestui comentariu i se întîmplă să se desprindă de fapt, ori de omul care-l rostește, autonomizîndu-se ca reflecție în sine, devenind deci evanescent și aburind astfel unele evenimente ori caractere, rarefiind dramatismul.

Forțele reale populare pe care s-a sprijinit politica lui Rareș sînt reprezentate neconcludent ; în genere, ecourile interne ale acestei politici nu depășesc ca imagine artistică nivelul dramelor din veacul trecut, aici fiind unul dintre punctele în care scriitorul se află încă sub înrîurirea unor vechi modalități ale dramei istorice.

Siguranța scrierii este clătinată cîteodată și de conservarea altor poncife, ale deficitarelor interpretări istorice — cu atît mai curioase cu cît piesa, în esență, revendică legitim o optică actuală asupra fenomenelor revoluției.[1]

Caracteristica acestei perspective contemporane este explicarea unitară a unor serii disparate de întîmplări și personalități, prin acel sentiment patriotic adînc și prin acea mare dragoste de neam care au călăuzit activitatea celor mai străluciți domnitori pămînteni. Personalitate multilaterală, Petru Rareș exprimă, în piesă, continuitatea tradițiilor strămoșești [...], (el fiind păstrătorul unui „depozit" care „trebuie să plutească pe marea veacurilor" — cum îi spune lui Soliman Magnificul — „locțiitor al Bourului", adică deținător al puterii într-o genealogie străveche și prin voința țării, „plutaș care cît trăiește trebuie să îndrepte încărcătura asta spre viitor"). Deopotrivă, este structurată această personalitate, în spiritul teatrului modern, prin valoarea psihologică ce e con-

[1] Un coleg s-a oprit cu perplexitate asupra paragrafului, observînd că o confruntare critică de acest ordin a unei lucrări artistice ar pune în dificultate chiar și autori de talia lui Shakespeare, ca să nu mai vorbim de Brecht. Totuși el cerea criticilor și spectatorilor să asculte „cu veneraţie" cuvîntul voievodului „renăscut" în piesă — dînd deci un gir (evident, îndreptăţit) autenticităţii, ba chiar și exagerînd — prin „vocaţie" — în sensul aureolării legendare a personajului...

E neîndoielnic că Horia Lovinescu s-a îndreptat spre o piesă istorică fiindcă îl interesa — ca și pe alţi confraţi europeni (Peter Weiss sau John Arden) — raportul dintre subiectul (personajul) identificabil istoric și actualitate, acest raport devenind stringent prin alegere deliberată și invenţie artistică. [...]

Scanned with OKEN Scanner

ferită eroului ; nu e o statuie impersonală, ci un om complex, văzut prin lentila „criticii analitice“ a patimilor și epocilor, pe care cu îndreptățire o cerea Hasdeu, precum și în contradicțiile sale, privite obiectiv, adică după expresia lui Camil Petrescu, prin „desprinderea de vechea metafizică a binelui și răului“ [...]

Ca și în piesele anterioare, Horia Lovinescu compune și aici înlănțuind episoadele cu necesitate dramatică și desenînd cu precizie caracterele (chiar și cele secundare : doamna Elena e atît de înrăită de necazuri și de cătrănită, încît i se propune o înțelegere dialectică a faptelor, mîrîie „scutiți-mă de metafizică“, fiindcă din cauza logicii — cum singură zice — „mi se apleacă“).

Consecvent cu libertatea de interpretare pe care și-a luat-o, scriitorul a folosit și un limbaj, la prima vedere ciudat, în care se amestecă tot timpul expresii și termeni arhaici și moderni. Limbajul acesta insolit ar solicita o discuție aparte. Piesele lui Delavrancea despre Moldova abundă în muntenisme, dramele istorice ale lui Alecsandri au violent stilul vorbirii din epoca autorului, la Shaw, Brecht, Dürrenmatt problema se pune în mod analog și, la urma urmei, ar trebui să ținem seama de observația pe care o făcea Camil Petrescu cînd elabora al său *Bălcescu,* anume că dificultatea principală în redactarea unei piese istorice stă în faptul că n-avem altă știre despre cum vorbeau acei oameni de demult, în afara mărturiilor scrise ; or, între vorbirea curentă și scrierea cultă au existat, cu cît ne întoarcem mai departe în trecut, nu numai apropieri ci și divergențe. Scriitorul modern e în drept să inventeze și în limbaj atunci cînd cercetează obiceiurile vremilor trecute.

Dealtfel, nu de dificultățile de limbaj cred că se împiedica spectatorul Teatrului „Nottara“, ci poate de acelea ale costumației, căci inspiratul pictor-scenograf [...] i-a îmbrăcat pe moldoveni în veșminte capricioase, de un fantezism fără repere și cu o policromie afectată, îndepărtînd și mai mult de noi ceea ce piesa voia să apropie. Dar oricum ar fi fost înveșmîntat, Petru Rareș rămînea totuși o prezență scenică familiară și în același timp monumentală, beneficiind de o interpretare foarte adîncă, foarte elastică — făcută din tăceri, izbucniri și hotărîri luate — ridicată la rangul de creație memorabilă prin

Scanned with OKEN Scanner

talentul atît de masiv al lui George Constantin și prin modul în care a știut să situeze în centrul acțiunii această creație, concepția regizorală. [...]

[*Prezența teatrului*, București, Editura Meridiane, 1968, p. 158—165]

M. UNGHEANU

PRIMA VERSIUNE SCENICĂ A PIESEI *PETRU RAREȘ*

Piesa *Petru Rareș* nu este remarcabilă numai la lectură. Spectacolul Teatrului „C. I. Nottara" i-a dovedit vitalitatea scenică dar și inconsecvențele dramatice. Horia Lovinescu a compus un ev mediu românesc neaservit imaginilor uzate, excesului de policromie pitorească și culoare locală, înțeleasă ca aglomerare de fapte, opinci sau motive decorative naționale. El a încercat să realizeze un specific interior al evenimentelor și mai puțin unul exterior. Petru va fi deci un personaj complex, cu o psihologie de o complicație neobișnuită dramelor noastre istorice. Rareș alternează momentele de euharistie sufletească cu cele ale măscăriciului, bufoneria cu drama. Domnitorul nu e ferit de situații grotești și măreția lui nu se realizează prin suma de trăsături luminoase, ci prin subordonarea unei alcătuiri omenești, mărginite în forțele ei, unui scop absolut. Horia Lovinescu a căutat să-și portretizeze apăsat personajul și să ilustreze prin trista lui carieră voievodală destinul unei țări. Dacă piesei i se poate imputa ceva — și observațiile au devenit posibile la verificarea piesei în spectacol — este tocmai în mixtura scopurilor. Două demonstrații sînt prea mult pentru o singură piesă. Portretul lui Rareș nu exclude urmărirea carierei domnitorului dar își putea permite s-o decupeze. Decupajul lui Horia Lovinescu este încă indulgent, de unde și discursivitatea de care aminteam. Succesul spectacolului obligă cu atît mai mult la epurarea — un cuvînt dureros pentru autor, dar necesar piesei — unor pasaje nu pentru inferioritatea lor artistică, ci pentru gradația ritmică. Sorana Coroamă a considerat textul intangibil și în cadrul acestei precauții a rezolvat cu

Scanned with OKEN Scanner

succes multe dificultăți ale spectacolului. Regizoarea a dat cît mai mare fluență mișcării în scenă și succesiunii tablourilor, a căutat să dea o amprentă de naturalețe situațiilor și a reușit. Spectacolul este remarcabil dar încă perfectibil. Eliminarea lungimilor din text nesupărătoare la lectură, dar trenante în spectacol, erau de competența regizorului. *Petru Rareș* este o piesă de mari resurse dramatice, aptă de a intra în marele repertoriu național, dar mai ales în mîna unui regizor care să aibă inițiativa unor tăieturi salutare. Cîteva semnalări :

Dialogul inițial dintre Roșca și Rareș se poate mărgini doar la atît, renunțînd la pasajele în care se încearcă și un portret al domnitorului. (Aparițiile Mariei aici sînt de prisos.) Asta cu atît mai mult cu cît portretului lui Rareș i se pun excelent în lumină trăsăturile în tabloul următor : primirea vărului Bogdan. În scena Ștefăneștilor aparițiile lui Peresvetov pot lipsi fără să dăuneze cu nimic întregului. Unele lungi pasaje pot fi eliminate, spre liniștea autorului, atunci cînd teatrul nu crede a găsi actori capabili să le susțină. E cazul lungului și excelentului monolog al lui Rareș în munți, care e sigur că nu va găsi peste tot un George Constantin. Apoi, ritmul spectacolului devine greu de susținut prin venirea unul după altul a trei momente de mare tensiune : călușarii, formula masonică a breslei pescarilor, întîlnirea cu Soliman. Momentul călușarilor pare a fi introdus dealtfel numai pentru spectaculozitatea lui. Excluderea unuia dintre aceste momente, toate inițiatice, ar relaxa spectatorul pentru primirea celui de-al patrulea : bocet pentru bărbat mort de tînăr, care are un rol hotărîtor în semnificația întregului spectacol. Regia a sesizat importanța pe care o acordă autorul momentelor inițiatice și este evident că acestea sînt și cele mai lucrate din spectacol, poate de aici și neglijența pentru ritm, din rest. De menționat că scenele cu boierii nu se mai desfășoară stereotip, desigur și prin resursele textului care scot din scheme și aceste inevitabile prezențe ale unei piese istorice. Cîteva observații de detaliu. Scena călușarilor conține ctîeva stridențe : chiuiturile neaoșist-optimiste din finalul jocului care nu fac corp comun cu tonalitatea spectacolului. Mai notăm un gest pe care ritul popular nu-l permite pedepsindu-l cu moartea — dar pe care regia i-l permite lui George Constantin : nimeni n-are

Scanned with OKEN Scanner

voie să smulgă, ori să scoată, masca călușarului-șef, interdicție cu semnificație magică, semnificație avută în vedere de autor la inserarea momentelor. Poate că neintuirea de ansamblu a semnificației magice, rituale, solemne a dus și la ratarea episodului în spectacol printr-o tratare operetistică. Momentul imediat următor, rostirea parolei de breaslă nu este bine delimitat de celălalt și jucat „realist" cînd era nevoie de hieratism și solemnitate. Finalul tabloului de la Galați se prelungește cu un spectaculos inutil ! (Călăul într-adevăr șterge securea, condamnatul își potrivește gîtul pentru tăiere etc.) făcînd concesie decorativului în sine.

Ritul mortuar a impresionat. Și aici însă accentul merge încă pe spectaculos : bocitoarele se aliniază prea telegrafic, se deplasează tot la fel, vocile sînt foarte disciplinate, de bune coriste. Un buciumaș se așază foarte decorativ în chiar centrul scenei ! Un pic de dezordine, de asimetrie a dispunerii vocilor — regizată desigur — ar aduce o notă de acut dramatism necesară momentului. Executarea bocetului ar trebui să aspire ori la montonia execuțiilor autentice, ori la interpretarea solist-sfîrșietoare. [...] Spectacolul e sumbru pentru că este exact. Autorul și scenograful său au fost fideli faptului istoric a cărui dominantă au recreat-o. [...]

[*Scînteia tineretului*, XXIII, nr. 5585, 5 mai 1967, p. 2]

ROMULUS VULPESCU

DRAMA PUTERII. PETRU RAREȘ

Respectul exagerat față de faptul istoric precis, verificat științific și atestat, fetișizarea detaliului și a cutărei date consemnate în documente, rigoarea reconstituirii, certificarea mărturiei lacunare se conjugă rareori fericit — și numai datorită unui accident — cu opera literară sau artistică de ficțiune. În drama lui istorică, *Petru Rareș*, Lovinescu n-a urmărit să ilustreze (școlărește sau nu) un moment înghețat în tablouri „vivante" ale unui trecut glorios și patetic. N-a urmărit, ba chiar a

Scanned with OKEN Scanner

evitat, cabinetul de stampe animat (pitoresc desigur, atracțios, dar sortit să rămînă numai spectacol fără consecințe). Biografia omului și monografia epocii au rămas pretextul unei incursiuni în istoria unui spirit, în aventurile unei personalități al cărei destin a fost — într-o etapă determinantă a istoriei — o funcție a destinului țării lui. Dramaturgul a avut viziunea biografiei artistice a unui personaj (proiecție în ficțiune a biografiei istorice a unei personalități). [...]

Așadar, Lovinescu propune spectatorului o biografie poetică, întemeiată pe repere reale, dar transfigurată în vederea scopului urmărit : portretul unui conducător și, prin mijlocirea acestui purtător de idee, drama puterii. În filosofia istoriei, teza „princepelui", a capului care conduce destinele unei comunități omenești, este ilustrată de persoane memorabile. Dar dacă istoria îi reține și ca oameni, explicîndu-le ascendentul prin trăsăturile omenești cu care sînt înzestrați, justificîndu-le erorile prin slăbiciuni la fel de omenești, puține sînt cazurile în care și ficțiunea acceptă aceeași optică dialectică. De obicei, biografia dramatică (sau literară) are nevoie de eroi, de „supraoameni", sortiți din leagăn faptelor mari, instrumente ale destinului implacabil, individualități care nu-și pot evita menirea cu care au fost investiți de ursitoare. Literatura deci țese, cu ajutorul complice al tradiției orale și-al anecdotei, textura legendei în jurul omului, finisează mitul, statufiază personalitatea : și pentru asta elimină tot ceea ce nu se înscrie în tiparele prestabilite ale tipului de erou, așa cum îl concepe fabula. Firește că tot ceea ce în realitate face din om o personalitate, adică o făptură memorabilă, și tot ceea ce deosebește această personalitate de alta — adică tot ceea ce este particular, caracteristic și specific individual, omenesc altfel spus — dispare ca superfluu în literatura de ficțiune istorică de duzină.

Tendința de a căuta în detaliul omenesc anodin, în nesemnificativul cotidian sensul fecund și uneori veritabil al actului istoric nu este un cîștig al literaturii contemporane. „Dezeroizarea", „demitizarea" (termeni cam improprii, însă intrați în uz) au atras de-a lungul istoriei literare creatori mai mari sau mai mici. [...] Dacă însă țelul autorului e să descopere semnificația filosofică și s-o afirme artistic, atunci o scenă la gura sobei, în

Scanned with OKEN Scanner

care personajul bea vin fiert și-i ajută soației la depănat, devine mai importantă decît un consiliu cu figurație sau o execuție spectaculoasă : bineînțeles, dacă în scena la gura sobei deslușim o idee morală, însemnată, plină de miez, care contribuie la portretul zisului personaj.

Împletind prudent cele două optici (stilul „nimb legendar" cu stilul „intimitate în papuci"), refuzînd să-și protejeze personajul, considerîndu-l calm, fără amenitate și fără înverșunare, detașîndu-se obiectiv (act de curaj, care implică pătimașă iubire literară pentru „erou"), Lovinescu încearcă și reușește un personaj convingător, contradictoriu și zbuciumat ca epoca pe care-o personifică, omenesc și apropiat de concepția și de înțelegerea contemporană. Înscriindu-se în buna tradiție românească a metodei (*Danton* de Camil Petrescu), Petru Rareș e mai puțin un domnitor moldovean concret din prima jumătate a secolului al XVI-lea, cît un interlocutor plăsmuit de autor ca să-i dea replica într-un dialog filosofic despre conducător. Filosofia istorică a puterii politice pare să fie acordul fundamental al piesei, obsesia dramatică a autorului care se eliberează de ea prin exorcismul literar cunoscut al „purtătorului de cuvînt". Este o dezbatere intelectuală pe care dramaturgul n-a putut s-o scutească întotdeauna, dintr-un atavism al poncifului scenic, de excrescențe parazitare, de divagații sentimentale, de marginalii duioase (cu efect asigurat), dar înțepșînd limpezimea jocului ideilor, claritatea partidei de șah a conflictului moral, rigoarea construcției artistice. [...]

Pentru a conserva această moștenire sacră — puterea — care condiționează libertatea și dreptatea pe care le merită supușii, Rareș este obligat să încalce drepturi și libertăți individuale, și o face deliberat, conștient că trădează și că ucide, lucid și trist că pentru a garanta libertatea istoriei viitoare, trebuie să violeze libertatea unui moment. Rareș e uns domn în 1527, anul în care moare Machiavelli. *Principele* va apărea abia în 1532. Principele moldovean ilustrase strălucit cîteva dintre preceptele italianului, confirmînd printr-o intuiție genială adevărul politic al tezelor secretarului florentin. Duplicitatea, violența, disprețul justiției — maximele perfide prefăcute în principii de Machiavelli — își dovedesc necesitatea istorică în conjunctura politică în care se află domnitorul moldovean hărțuit de turci, de polo-

Scanned with OKEN Scanner

nezi, de unguri, de nemți. Petru Rareș trăiește din plin această dramă a puterii, conflictul între noblețea scopului și duplicitatea mijloacelor de a-l atinge. El însuși ajunge în postura de victimă a propriei puteri. Scena uciderii lui Bogdan-Mușat (a cărui îndepărtare este vitală pentru existența lui Petru și a Moldovei) apare ca o excelentă demonstrație dramatică a necesității istorice. Dar contemporanul Lovinescu nu uită să comenteze critic modalitatea. „De ce-am făcut pe măscăriciul ?“ se-ntreabă Rareș, care simte că toată mascarada a fost de prisos, și că unei crime necesare i-a adăugat cruzimea inutilă a torturii și-a batjocurii cinice. [...]

Regia Soranei Coroamă (al cărei bun gust și măsură le remarcam și la *Patimi* de Paul Everac) — pe aceeași linie de seriozitate profesională și de înzestrare pe care le așteptam. [...]

[*Gazeta literară*, XIV, nr. 20(759), 18 mai 1967, p. 6]

MARGARETA BĂRBUȚĂ

O CASĂ ONORABILĂ
(la Teatrul „C. I. Nottara“)

[...] Adevărul pe care-l comunică *O casă onorabilă* e un adevăr de esență minoră, al unui caz particular, un adevăr pe care îl descoperi ca pe o curiozitate, monstruoasă desigur și respingătoare, dar, prin însăși monstruozitatea ei, fără ecouri generalizatoare și fără rezonanțe în conștiință.

Dacă ar fi să stabilim totuși niște filiații literare, le-aș găsi mai degrabă în niște lucrări aparținînd unor autori mai de departe, din care n-ar lipsi Robert Thomas cu ale sale *Opt femei*, sau Edward Albee cu [...] *Cine se teme de Virginia Woolf ?* Și explicația ar putea fi găsită în faptul că Horia Lovinescu, începător în comedie și mai ales în piesa polițistă, a căutat, ca orice începător, să-și „facă mîna“ învățînd din experiența altora, chiar dacă pe alocuri împrumuturile sînt prea vizibile, sau dacă

Scanned with OKEN Scanner

sursele nu sînt cele mai potrivite pentru scopul propus. Căci, piesa lui Albee nu e nici comedie, nici polițistă...

Dincolo însă de orice încercare de a stabili filiații mai îndepărtate sau mai apropiate, *O casă onorabilă* există ca operă de-sine-stătătoare, cu trăsăturile ei proprii, și ea trebuie primită ca atare. Este, așadar, o farsă abil țesută cu elemente polițiste și cu implicații serioase, acțiunea polițistă devenind un pretext pentru desfășurarea unui „joc al adevărului" necruțător și crud pe alocuri, dar rămînînd la periferia realității și nu cu cele mai bune rezultate artistice.

Adevărul acesta privește comportarea morală a unor indivizi cocoțați la un moment dat, prin fraudă, pe scara socială. Sub acoperișul „casei onorabile" mișună o faună abjectă de parveniți, cu biografii măsluite, de complexați și de vicioase înveterate, cărora li se adaugă tineri hămesiți și cleptomani, mînați de dorința de a parveni fără efort și fără merite. Aflăm amănunte hidoase de viață intimă, mici cancanuri și mari obscenități și avem impresia dezagreabilă că sîntem invitați să privim viața prin gaura cheii. E o piesă rea, cum spune și Horia Lovinescu însuși, o piesă scrisă cu furie și dezgust. E o piesă tristă pentru că ridică pentru o clipă vălul care acoperă o realitate sordidă. [...]

În această atmosferă promiscuă, ce devine comedia? Ea se refugiază în situațiile create prin misterioasele „asasinate", prin supralicitarea „suspensului" de către neastîmpărata Ani, dornică de senzații tari. Ea scînteiază uneori într-o replică de duh și se revarsă tumultuoasă în lovitura de teatru a prestidigitatorului-iluzionist. Din păcate momentele de destindere sînt rare, nu atît din pricina tensiunii polițiste, destul de abil realizată dealtfel, cît mai ales din pricina unor durități de limbaj, voit șocante, care fac să înghețe zîmbetul pe buze.

În ultima vreme se încearcă a se acredita ideea că violența limbajului, impudoarea expresiei ar fi un semn al curajului, al îndrăznelii artistice. Vulgaritatea încearcă să-și facă loc în literatură și pe scenă sub scutul nonconformismului, al luptei pentru adevărul artistic. Personal, cred că violența exterioară este adeseori semnul unor carențe de substanță pe care nu le poate compensa. Autenticitatea creată prin reproducerea unor particularități de limbaj specifice unui anumit mediu e la fel

Scanned with OKEN Scanner

de neadecvată artisticește ca și naturalismul limbajului tehnicizat al pieselor „de producție“ de odinioară. Acela însă era mai puțin șocant și ținea de o anumită naivitate a începuturilor.

Spectacolul pus în scenă [...] la Teatrul „Nottara“ exploatează la maximum valențele comice ale textului. Atît în caracterizarea personajelor, cît și în dirijarea acțiunii regizorul a desfășurat o vervă comică inventivă, întorcînd în ridicol și oferind din plin rîsului spectatorilor jalnicele exemplare diforme ale speciei umane care sînt personajele piesei. [...]

[*Teatrul*, XIII, nr. 6, iunie, 1968, p. 65—67]

N. CARANDINO

O CASĂ ONORABILĂ

Din programul pe cît de exiguu, pe atît de nefolositor distribuit spectatorilor am putut totuși afla că Horia Lovinescu a compus *O casă onorabilă* ca un divertisment și ca un exercițiu, completat pe parcurs cu elemente de violență și satiră. Talentul deosebit al acelui care a scris *Citadela sfărîmată* și *Hanul de la răscruce* nu se putea dezminți. Chiar amuzîndu-se cu ideile altora, Horia Lovinescu izbutește să fie personal și seducător. [...]

Textul în cauză ne-a lăsat impresia unui coktail — excelent ca gust — în care nu ne-a fost greu să identificăm băuturile originare. Trebuia o mînă expertă care să agite *shaker*-ul.

E drept că autorul socotește lucrarea sa ca făcînd parte din familia *Citadelei sfărîmate*, dar să nu-l urmărim pe autor pe cărarea deschisă de această mărturisire.

Să ne oprim de aceea la *O casă onorabilă* nu pentru a regreta că ea nu s-a intitulat, la sugestia modelului predilect, „Patru bărbați și patru femei“, ci pentru a constata avatarurile unui scriitor atît de dotat, care trece cu dezinvoltură de la *Omul care și-a pierdut omenia* la facilitățile scînteietoare ale comediei polițiste.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, piesa este spumoasă, dialogul are strălucire, situațiile neverosimile par veridice, suspensul se distribuie cu menajament, gradat. Un apel la ecourile actualității curente (apel colorat dealtfel cu o îndrăzneală de bună calitate) estompează granițele — scolastice — cu teatrul de estradă, în așa măsură încît unii au simțit, în mod dureros, lipsa cupletelor. [...]

Regizorul artistic, merită să fie felicitat fără nici o reticență pentru excepționala reușită a unui spectacol în care scenografia [...] a organizat spațiul și a oferit luminilor cea mai potrivită culoare. [...]

[*Gazeta literară*, XV, nr. 20 (811), 16 mai 1968, p. 6. Reprodusă în *Autori, piese și spectacole*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 146—148]

RADU POPESCU

O CASĂ ONORABILĂ

(Teatrul „C. Nottara")

[...] *O casă onorabilă* este o comedie satirică de factură polițistă, cu un dublu deznodămînt, de farsă și de moarte. Ceea ce ne interesează este, în primul rînd, conținutul satiric, pe care comedia îl are, și intenția satirică, pe care autorul a avut-o și asupra căreia autorul a simțit nevoia de a da lămuriri, în termeni expliciți, printr-un scurt text publicat în programul spectacolului. [...] Dar există în comedia lui Horia Lovinescu un efect de optică dintre cele mai ciudate. Orice fenomen social se găsește în cea mai strînsă conexiune cu alte fenomene și nu poate fi observat, nu poate fi mai ales analizat, decît în perspectiva acestora, în spațiul, în ponderea, în libertatea pe care i-o oferă acestea, — și pe care spectatorul nu le cunoaște, nu le bănuie — căci *spectatorul nu cunoaște decît ceea ce arată scriitorul*. Ciudățeniile efectului de optică, în comedia lui Lovinescu rezultă din aceea că lumea lui Dinu, Ani, Grig etc. nu ne apare ca o insulă izolată pe o *mare socială*, ci pe o *mare pustie*, în cel mai bun caz. Proporțiile ei reale nu se văd, se di-

Scanned with OKEN Scanner

lată, cresc în mod înspăimîntător. Nu știu ce bacil, pus sub microscop apare de dimensiunea unui punct, stropul de apă pe care-l bem, supus aceleiași iluzii optice, este o înfiorătoare colcăială de murdării și otrăvi. Evident, satira este patologic socială și nimeni nu poate pretinde tratatului de patologie să înfățișeze chipuri normale, obiectul lui, cîmpul lui de observație fiind malformațiunea, schilodeala, monstruozitatea. Dar pentru a înțelege just fenomenul ar trebui să existe termeni de referință care să constituie temeiul constatărilor, al tuturor constatărilor. Or, tocmai aceștia lipsesc. [...]

Comedie care, astfel, este scrisă, pe date foarte cunoscute, cu nerv, cu violență, cu surprize, cu tot ceea ce trebuie, meșteșugărește, divertismentului polițist pe care l-a vrut autorul. [...]

Regizorul răspunde violenței critice a autorului cu o egală temeritate a imaginii, care ar trebui, uneori temperată, în scopul păstrării hotarului dintre teatru și cabaret : avansurile lesbiene pe care și le fac două eroine ale comediei pot fi sugerate, cum să zic, ceva mai indirect, iar între ținuta de biserică și ținuta de *streap-tease* există trepte numeroase, pe care regizorul le-a sărit prea dezinvolt. Altfel, este, cum ne putem aștepta [...] cu haz, directă, ritmată, susținută, într-un cuvînt bună. [...]

[*România liberă*, XXVI, nr. 7324, 9 mai 1968, p. 4]

DINU SĂRARU

O CASA ONORABILĂ

[...] Evident, titlul e o ironie, o ironie amară, neagră, pentru că în această casă nu e nimic onorabil și autorul are sadismul (pe care i-l putem înțelege) să scoată în lumină toate viciile unui fel de a trăi atît de murdar încît sînt nevoit să observ că depășește posibilitățile artistice ale limbajului teatral.

Sau sînt eu prea naiv, sau prea puritan. Oricum, se merge prea departe cu acest sadism al dezvăluirii sexualismului introvertit și chiar dacă mi se poate replica

Scanned with OKEN Scanner

— și poate nu lipsit de intenția atragerii atenției pastișei — că și în Albee se petrec unele lucruri murdare — tot nu sînt convins că în felul acesta se creează un moment literar. [...] Autorul mizează pe *mînia* pe care publicul i-ar împărtăși-o. De ce să nu vedem și reversul : interesul pentru ideea de viciu, tradusă pe scenă cu o destul de inabilă detașare, adică speculată inabil încît accentul nu cade pe mînia lucidă împotriva viciului, ci pe greața fizică, ceea ce e cu totul altceva.

În sfîrșit scriu conștient că voi fi acuzat de impresionism în această cronică pentru că alte argumente decît trimiterile destul de transparente la care mă obligă piesa, la *Priestley*, la *Agatha Christie*, la nefericitul autor al celor *Opt femei*, *Robert Thomas*, jucat recent pe aceeași scenă nu pot pronunța cu deplinătatea convingerii.

Lovinescu e azi, pentru noi toți, un dramaturg cu autoritate, cu titlu, un nume în literatură. Nu e de mirare că poate construi și după rețete, o piesă polițistă, căreia îi poate, de asemenea cu ușurință, adăuga un spor de satiră socială cu tentă actuală. Dar asta e minima rezistență. [...]

Spectacolul este fidel textului, relevîndu-i virtuțile și servituțile cu o candoare care s-ar putea să fie fidelitate față de sadismul autorului. Regizorul urmărește și realizează cu real talent intriga polițistă, e preocupat de definirea cît mai pregnantă și mai pitorească a caracterelor, dar nu ezită nici să apese, cît se poate, adică de fapt cît cere și textul, din păcate, pe sexualismul provocator de greață. [...]

[*Luceafărul*, XI, nr. 19 (315), 11 mai 1968, p. 12]

N. CARANDINO

AL PATRULEA ANOTIMP

Noua piesă a lui Horia Lovinescu, *Al patrulea anotimp*, recent înfățișată pe scena de la „Național", este din vîna fericită a *Citadelei sfărîmate*, vînă pe care personal o preferăm aceleia care a dat teatrului românesc

Scanned with OKEN Scanner

Moartea unui artist și *Omul care și-a pierdut omenia*. În afară de calitățile intrinseci ale textului — un dialog scînteietor, o tehnică ireproșabilă, darul de a crea oameni și tipuri, situații — *Al patrulea anotimp* marchează un progres net în ceea ce privește lărgirea cîmpului de acțiune la dispoziția dramaturgului nostru contemporan. Este un serios pas mai departe chiar față de *Pur și simplu o criză* de Ionel Hristea și meritul acestor autori se cuvine la timp relevat, deoarece mai tîrziu el va pierde din senzaționala lui îndrăzneală și va trece drept monedă curentă.

Acțiunea se petrece pe spațiul ultimilor douăzeci și cinci de ani și ne îngăduie să reflectăm asupra opticilor variate și succesive, asupra mutațiilor de caracter — atunci dureroase, astăzi ridicole — asupra multor greșeli ireparabile, asupra tristelor cheltuiri de suflet, asupra anilor pierduți. Personajele sînt rupte din realitatea cotidiană. Scurgerea timpului le definește conturul absurd, prin jocul obligat al contrastelor și prin tot ceea ce, supus unui greu examen, a putut da un material omenesc cu înclinații speciale mai curînd spre adaptare decît spre eroism. Piesa nu duce pînă la capăt problemele pe care le stîrnește, iar pe alocuri concesii cu evident caracter convențional toarnă apă într-un vin care altfel ar fi fost amețitor. Pe de altă parte, unele tipuri cunoscute din literatura dramatică dintre cele două războaie (Al. Kiriței escu, Mircea Ștefănescu, Tudor Mușatescu) apar, dacă nu aidoma, apoi în trăsătura lor cea mai distinctă. De asemenea și cîțiva autori parizieni. Dar toate acestea nu scad întru nimic nici stilul unitar al piesei, nici nu-i știrbesc originalitatea. Niciodată Horia Lovinescu n-a dovedit mai multă strălucire tehnică, mai mult nerv dramatic, mai mult simț al socialului.

Decorurile lui Tofan au servit admirabil pe autor și pe regizor, dar au scos în evidență mai ales iscusința unei linii și unei culori scenografice personale. Foarte potrivite personajelor costumele de o discretă funcționalitate ale Gabrielei Nazarie. Cît privește regia, ea a fost la înălțimea textului și a valoroșilor interpreți ai Teatrului Național. M. Berechet a știut să dea ritmul cu-

Scanned with OKEN Scanner

venit, mișcarea firească și, menajînd un senzațional uneori aproape polițist, să îngăduie actorilor adevărate miracole de expresie exactă. Biruința lui este evidentă. [...]

[*Autori, piese și spectacole*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 277—279]

VALERIU RĂPEANU

AL PATRULEA ANOTIMP

(Teatrul Național București)

Așa cum nimeni nu poate scăpa de propria umbră, nici Horia Lovinescu nu poate scăpa de amintirea *Citadelei sfărîmate*. Idiosincrasia pe care i-o stîrnește permanenta referire a criticii la piesa ce i-a adus deopotrivă consacrarea oficială, notorietatea publică, includerea în manuale didactice și programe analitice, ce i-a deschis — scurt — toate porțile unei cariere literare, are rațiunile ei, deoarece prin continua repetare a acestui titlu, îi dăm autorului sentimentul că îl socotim doar autorul unei singure piese. A rămas oare *Citadela sfărîmată* piesa lui *Horia Lovinescu?* Nu s-au ridicat celelalte creații ale sale la nivelul acestei drame ce a impus tipuri de referință și simboluri umane de o asemenea anvergură, încît mereu le citățm cu conștiința că s-au înscris pentru totdeauna în fluxul personajelor-prototip ale literaturii noastre? Fără îndoială, da. Și recenta premieră a Naționalului din București pledează, cred, în sprijinul afirmației mele. Atunci, de ce ori de cîte ori pronunțăm numele lui Horia Lovinescu, și mai ales cînd scriem despre piesele lui, *Citadela sfărîmată* devine și pentru noi, nu numai pentru autor — o obsesie? Uneori, prin contrast. Cînd Horia Lovinescu dă o piesă pe care nu o considerăm izbutită, ne referim cu nostalgie la *Citadela*... Cînd piesa este izbutită, atunci îi căutăm punctele de sprijin tot în *Citadela*... și de fiecare dată, constatăm că vrînd-nevrînd amintita piesă a devenit piesa-etalon deopotrivă pentru reușitele și nereușitele dramaturgului.

Scanned with OKEN Scanner

Și iată că *Al patrulea anotimp* nu dezminte această realitate. Programul de sală, semnat de Andrei Băleanu, stabilește de la început cîteva simetrii, între personajele și situațiile celor două piese, cu care nu putem să nu fim de acord. Și bănuiesc că, în tot ce se va scrie despre *Al patrulea anotimp,* nu se vor omite asemenea trimiteri cît se poate de tentante. Sînt ele fertile sau nu ? Un răspuns categoric e greu de dat. [...]

Dar să ne oprim aici cu considerentele care țin mai mult de istoria literară și nu de obiectul cronicii propriu-zise, și să ne întrebăm ce este *Al patrulea anotimp ?* Aș răspunde simplu, și poate chiar simplist : o dramă despre profitorii revoluției. Și aici aș vedea interesul cu care deopotrivă confrații — chiar dacă au existat puncte de vedere divergente — cît și publicul au primit piesa lui Horia Lovinescu. Discuțiile ce au avut loc probează indubitabil faptul că ceea ce în chip convențional numim „tematica" piesei reprezintă în contextul dramaturgiei noastre un moment deosebit care ne-a făcut să fim mai puțin atenți la tehnica de teatru propriu-zisă, la construcția dramatică a personajelor și să o comentăm în primul rînd prin prisma ideilor afirmate și uneori chiar a virtualităților. Nu e vorba de un rabat calitativ, ci de un firesc — repet cuvîntul — *interes* pe care piesa îl suscită, mai ales dacă (vai ! deprinderile istoricului literar) o raportăm la contextul dramaturgiei noastre de astăzi. Dacă profitorii revoluției făcuseră pe diverse trepte ale existenței și înfățișării lor, mai mult sau mai puțin arogante, obiectul satirei (și mă gîndesc în primul rînd la comediile lui Aurel Baranga), o asemenea categorie morală nu intrase pînă acum în perimetrul dramei sau al melodramei cum își intitulează Horia Lovinescu piesa. Paul Everac este, dacă vreți, un etician al răspunderilor sociale și al accidentelor fatale de adaptare spirituală, al conflictelor care se ivesc pe terenul aceleiași opțiuni fundamentale despre viață. Aș spune deci că e vorba de o noutate de substanță, și nu de abordarea (iarăși cuvinte tocite !) unor formule noi, cu un anume donquijotism, Horia Lovinescu își intitulează piesa „melodramă"), a unei probleme noi în teatrul nostru. Și chiar dacă aceasta nu e fundamentală pentru revoluție, ea o poate însoți uneori, pînă cînd adevărul se restabilește. Deci această noutate de fond a piesei, unele

Scanned with OKEN Scanner

din momentele în care într-un fel sau altul spectatorul încearcă satisfacția descoperirii a ceea ce se ascundea dincolo de masca unei „principialități", a unei „intransigențe" fără concesie, explică interesul spectatorilor ca și al criticii. [...] *Al patrulea anotimp,* chiar dacă nu te face să fii de acord integral cu autorul, este o piesă care te solicită. Or, în ceea ce mă privește, cred că asemenea piese reprezintă direcția majoră a unei dramaturgii. Horia Lovinescu ne aduce nu numai drama pulverizării unei imposturi, nu numai procesul unei degringolade morale, dar ne face să abordăm cîteva întrebări fundamentale, și ne face să gîndim, dincolo de hotarele propriu-zise ale piesei. Or, dacă vrem să avem o dramaturgie de adevărată calitate, asemenea piese constituie garanția afirmării ei. [...]

[*Teatrul,* XIV, nr. 11, nov., 1969, p. 87—90]

TRAIAN LIVIU BIRĂESCU

PRIMĂVARA TÎRZIE

[...] Critica teatrală va putea sublinia simetrii evidente între ultima piesă a lui Horia Lovinescu și o creație mai timpurie, cea mai reușită pînă acum, *Citadela sfărîmată.* Ca și *Citadela...*, *Primăvara tîrzie* aduce în scenă o remarcabilă tensiune de idei, chiar dacă, uneori, reluarea unor procedee scenice și a unei tipologii umane (aici credem că e surprinsă mai superficial decît în *Citadela)* poate suscita bănuiala că, pînă la un punct, autorul se repetă și că impulsul creator e, în ultima piesă a lui Horia Lovinescu, mai subțiat, mai firav, decît în aceea *(Citadela sfărîmată)* al cărei îndepărtat ecou poate fi, dar numai într-o oarecare măsură, *Primăvara tirzie.* Ceea ce e nou în *Primăvara tîrzie,* e teatrul acțiunii mutat, de astă dată, în zilele noastre. Am putea caracteriza piesa ca un semnal de alarmă împotriva unei prea timpurii mulțumiri care ar considera lumea noastră de azi, aidoma *Naivului* lui Voltaire, ca cea mai bună din-

Scanned with OKEN Scanner

tre lumile posibile. Mesajul piesei lui Horia Lovinescu e deci, pe cît de actual pe atît de grav. [...]

Spectacolul timişorean beneficiază de cîteva remarcabile creaţii actoriceşti. Subliniem, întîi, foarte reuşita compoziţie a rolului *Amaliei Puşcaşu* în interpretarea actriţei Viorica Cernucan-Jurăscu. [...]

Regia artistică a spectacolului a fost încredinţată Nicoletei Toia, tînără absolventă a I.A.T.C.-ului. Spectacolul e îngrijit, dovedeşte acurateţe, fluenţă scenică, ritm alert. Personajele sînt corespunzător caracterizate, există preocupări pentru plastica spectacolului, momentele cheie sînt reliefate, uneori, poate, cu mijloace facile. [...]

[*Tribuna*, XII, nr. 49 (671), 4 dec. 1969, p. 7]

N. CARANDINO

ŞI EU AM FOST ÎN ARCADIA

Ajuns la maturitate şi urmînd exemplul colegului său francez Anouilh, Horia Lovinescu încearcă limitele măiestriei sale tehnice. Nu pentru a da satisfacţie spectacularului împotriva esenţelor dramei ci, pentru a lărgi domeniul devenit, totuşi, destul de vast al teatrului. Toate genurile s-au „vărsat" la un moment dat în roman, şi întreg romanul, cu toţi afluenţii şi cu toate aluviunile, şi-a căutat loc în teatru. Dar nu e vorba de astă dată de un simplu joc tehnic sau măcar de o nouă probă de virtuozitate, deşi felul în care drama se desfăşoară de la o scenă la alta, cu un firesc care este al absurdului şi cu o certitudine care deschide drum îndoielii, ar fi meritat singur osteneala.

Horia Lovinescu a avut, însă, ambiţii mai mari. El a scris o piesă în care subconştientul se întîlneşte cu sideralul, în care realitatea domestică se încrucişează cu un cosmic insolit. Probleme de morală se interferează cu altele de metafizică, dar autorul nu recomandă soluţii. A imaginat o dramă de viaţă şi de cunoaştere în care fiecare personaj să ocupe o treaptă, o dramă în care planurile se încrucişează dezvăluind simultan suflete şi

Scanned with OKEN Scanner

întîmplări, în care aspirația spre armonie să crească din nostalgia „vîrstei de aur", ca și din resursele noblețeî interioare. Piesa este gîndită și scrisă la un nivel încă neatins de autor, dezmințind prin exemplul viu nu numai insanitatea opiniilor hipismului curent, ci chiar păreri critice pe care, întîmplător, însuși autorul le subscrisese. Ceea ce nu înseamnă, bineînțeles, că spectacolul ar fi fost la remorca textului, ci, pur și simplu, că Horia Lovinescu și-a cunoscut interpreții și că din simbioză a rezultat acea stare de incantație, acea euforie, acel entuziasm care dau aplauzelor convenționale un ton de recunoscătoare mulțumire. Desigur, participarea lui Dan Nasta la triumf a fost decisivă. [...]

Scenografia, abisală și sugerînd fantasticul [...] a creat piesei climatul ei firesc, iar ilustrația muzicală a lui Ion Hetea ne-a reamintit că viața și muzica se întîlnesc în acorduri grave. [...]

[*Autori, piese și spectacole*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 298—301]

RADU POPESCU

ȘI EU AM FOST ÎN ARCADIA

(la Teatrul „C. I. Nottara")

[...] Opera este memorialistic-narativă, memorialistica fiind în sarcina unui om viu, gazetarul Alex, și a demult decedatei Anca Artenie, victimă a unei devorante pasiuni adultere, împărtășită unui jurnal intim, pe care Hans Cojocaru l-a găsit din întîmplare (precum Ioanide al lui Călinescu), ascuns sub parchetul locuinței sale. Desigur că una povestește Alex și alta povestește Anca Artenie și că interferența celor două povestiri în cazul lui Hans Cojocaru se justifică destul de laborios printr-o operație de psihologie abisală, ale cărei mecanisme nu sînt implicite și nici direct necesare dezvoltării liniei principale. A salva de exterioritate drama Ancăi Artenie e greu, după cum e imposibil de a salva de aceeași exterioritate *qui-pro-quo*-ul-skeci al episodului comic al unei alte Anca Artenie, intrată în scenă prin confu-

zie de nume. Faptul că, în același timp, Alex povestește evocînd și joacă trăind, că Anca Artenie intră în scenă și vorbește, ca duh, văzută și auzită numai de Hans, că în clipa morții lui Hans, asistăm la dedublarea acestuia retrospectivă, prin copilul care a fost, nu dă desigur, acestei opere, o desăvîrșită coerență și unitate vie, așa cum uneori au dat, și alteori n-au dat aceste procedee care au venit pe linia teatrului american și au mai făcut popasuri și prin teatrul european occidental. În schimb, creează atmosferă și *suspense,* în înțelesul bun al cuvîntului, și răspund unei anumite necesități a dramei, care, după cum spuneam, este un „mister". În plus, ca în toate dramele sale, în care nu renunță de a-și sprijini cugetarea direct pe viață, pe omul viu, drama are portrete excelente, autentice, convingătoare, văzute, toate, din față. În surplus, drama e *scrisă,* este o operă de autor, de literatură, condiționează, supune și dictează spectacolul, fără posibilități de dezordine și aiureală scenică. Horia Lovinescu este unul dintre puținii noștri dramaturgi care nu se lasă desfigurat, pe drumul dintre pagină și rampă. Nu fără defecte. *Și eu am fost în Arcadia* este, împreună cu *Petru Rareș,* cea mai bună dramă scrisă de Lovinescu pînă în prezent, atît prin satisfacțiile pe care le dă, imediat, spectatorului, cît și prin întrebările, prin problemele pe care le pune, și a căror dezbatere poate să continue și să fie fecundă.

Cum spuneam, Lovinescu are forța sa de rezistență (care nu e, în orice caz, nu în primul rînd, forță directorială) în fața regiei și regizorilor, forță pe care un intelectual fin cum e Dan Nasta știe să o accepte și să o înțeleagă, nu să o suporte. Nasta, deci, a privit textul cu respect și inteligență și s-a mulțumit să lucreze cu actorii, căutînd toate căile pe care poate fi cuprins. Bună, adevărată treabă regizorală, a cărei subtilitate s-a împăcat, însă, în mod ciudat, cu cîteva momente de vulgarizare neașteptată. Dar n-au fost decît cîteva momente și în ansamblul său spectacolul e bun și aproape foarte bun. [...]

[*România liberă,* XXIX, nr. 8166, 26 ian. 1971, p. 2. Reprodus în *Cronici dramatice,* București, Editura Eminescu, 1974, col „Masca", p. 52—56]

Scanned with OKEN Scanner

TRAIAN ȘELMARU

DE CE MI-A PLĂCUT „ARCADIA" LUI LOVINESCU

De ce mi-a plăcut noua piesă a lui Horia Lovinescu *Și eu am fost în Arcadia*? Am regăsit în ea teme ce străbat întreaga sa operă : răspunderea omului în raport cu sine însuși, cu trecerea sa prin lume, cu dragostea și prietenia, cu propria sa realizare în drumul dintre naștere și moarte. Nici situațiile dramatice în care sînt puși eroii nu m-au surprins. Totul e însă ridicat aci la dimensiunea poetico-filosofică a seninătății lucide. Și nu o seninătate detașată, ci dimpotrivă, o tensiune calmă, rezultat al unei atitudini bărbătești în fața vieții, înțeleasă ca o fascinantă integrare într-un univers de armonie, puritate și noblețe. Acțiunea se încheagă dintr-o întîmplare, de la descoperirea de către un om de știință, preocupat exclusiv de cercetările sale matematice, a jurnalului unei necunoscute, Anca Artenie, în căutarea căreia pornește. De aci începe confruntarea unor moduri de existență. Jurnalul acestei femei, despre care aflăm mai tîrziu, odată cu eroul piesei, că a murit, devine un criteriu de valoare. Ea a fost omul curajos care a rupt cu banalul cotidian, cu rutina, cu plictisul, cu falsele conveniențe, dăruindu-se total unei mari iubiri, plătită în cele din urmă cu viața. Dar cît a trăit, a trăit plin, cinstit, frumos. În perspectiva acestui mod de a trăi, se dezvăluie micimi, compromisuri, acceptate din lașitate. În Laura, aparent model de eleganță morală, soția matematicianului Hans, vom descoperi o virtute destul de fragilă. Și invers, în Emi, anonimă figurantă de teatru, cam deșucheată, va apărea o reală nevoie de puritate, spre stupefacția prietenului lui Hans, ziaristul Alex, care a avut cîndva cu ea o scurtă aventură. Marea transformare este însă a lui Hans. Bolnav fără scăpare, el trece pe „tărîmul celălalt" după o existență incomplet trăită, lipsită de dragoste, dar ducînd cu el imaginea necunoscutei Anca, simbol al zborului spre înalt.

Și eu am fost în Arcadia este poate cea mai inspirată piesă a lui Horia Lovinescu. În ciuda faptului că prezența morții o străbate de la un cap la altul, Lovinescu a reușit o caldă, emoționantă pledoarie pentru viață. Reluînd vechiul adagiu, Arcadia spre care ne cheamă

Scanned with OKEN Scanner

autorul nu e cea a inocenței și fericirii legendarilor păstori din Pelopones, ci a aspirației spre noblețe umană, a refuzului mereu reînnoit în fața mediocrității și tranzacțiilor cu tine însuți.

Dan Nasta, regizorul spectacolului de la „Nottara" urmărește atmosfera poetică a textului și totodată cursivitatea realistă a acțiunii. În același spirit e gîndită și scenografia, simbioză de funcționalitate și subtile trimiteri la dimensiunile universale ale metaforei arcadiene. O excepțională creație face Gilda Marinescu în rolul Ancăi Artenie. Ea dă viață într-un șir de monoloage paginilor de jurnal, uzînd de o forță tragică de rară concentrare și nuanțînd, aproape imobilă, o bogăție de stări sufletești, de la pustiul cenușiului cotidian în care se sufoca, la explozia de feminitate și apoi la demnitatea rupturii cu echivocul. Alexandru Repan interpretează dificilul rol al lui Hans, compunînd un excelent portret interior, iar Dorin Varga unește superficialitatea cu momentele grave ale lui Alex. În Laura, Lucia Mureșan trece cu inteligență de la ținuta morală „impecabilă" la reversul ei, iar Anda Caropol joacă pe cît de amuzant prima ipostază a liberei Emi, pe atît de sensibil scena despărțirii dinspre final. Într-o unică apariție, Rodica Sanda Țuțuianu are umor. Pur și comunicativ, interpretul imaginii din copilărie al lui Hans, micul Cristinel Șofron.

Și eu am fost în Arcadia e un succes al dramaturgului Horia Lovinescu și al teatrului condus de el.

[*Informația Bucureștiului*, 25 ianuarie 1971. Reprodus și în volumul *Premiera de aseară*, colecția „Masca", Editura Eminescu, 1975, p. 73—74]

RADU POPESCU

OMUL CARE...

(la Teatrul „C. I. Nottara")

[...] După cum s-a putut destul afla pînă astăzi, *Omul care...* este o piesă din categoria polițistă, din specia spionaj și contraspionaj, secția economică-militară.

Scanned with OKEN Scanner

Eroii săi sînt ofițeri și agenți ai Securității române — eroi pozitivi, desigur —, cărora le este, dealtfel, dedicată piesa și care o merită cu prisosință, și agenți ai unor nenumărate dar lesne identificabile puteri străine, — eroi negativi, desigur, care o merită și ei, în felul lor. E vorba de o tenebroasă afacere de spionaj, plină de primejdii, deloc lipsită de brutalitate și încoronată, pînă la urmă, cu moartea —, cu moartea eroului însuși, după ce a ieșit învingător. Prin aceasta, opera lui Lovinescu sare departe din categoria obișnuită a polițismului, intrînd în aceea a dramei polițiste și chiar a tragediei polițiste, specie foarte rară, de o elevație care nu e cuprinsă în substanțele uzuale ale genului.

Misterul, violența, moartea sînt hrana literaturii polițiste și a cititorului său, dar nu moartea detectivului, a omului care descoperă crima și pedepsește pe criminal, a acestui semizeu care a adunat, la picioarele sale, cel mai mare număr de admiratori cu care se poate mîndri vreun erou al literaturii moderne : moartea nu-i șade bine eroului detectiv, care pare a se împărtăși din privilegiul nemuririi și depășește, prin aceasta, chiar condiția de semizeu, nu, în legea obișnuită a genului, moartea nu-i șade bine detectivului și nici, poate în mai mare măsură, anonimatul. Detectivi și anonimi, iată situații care se anulează reciproc, făcînd imposibilă nașterea eroului, secînd sursele însești ale literaturii polițiste.

Dar, eroul lui Lovinescu este și anonim și muritor. Anonimatul lui Matei Albu nu este de deghizament — cum poate fi al oricărui detectiv, pînă la demascarea bandei —, el este nu numai sursa unei extraordinare lovituri de teatru, după toate regulile genului, ci este o vîrstă, o alegere și un destin. Nimeni nu va ști niciodată că Matei Albu este „Matei Albu", adică un tip extraordinar și un erou, ci numai că este un inginer bun, simpatic și frumușel, cum se găsesc cu miile printre anonimi. Toate aventurile lui, oricîte ar putea urma și oricît ar fi de fantastice și de primejdioase, nu-i vor aduce nici o recunoaștere, nici o admirație și nici o admiratoare, și nici măcar o decorație care i se propune dealtfel în ultimul tablou și pe care el o refuză. Fiindcă pe Albu tocmai anonimatul îl face să fie erou și-l izolează în mod cumplit printre colegii săi ; el este, cum s-ar spune, un „erou necunoscut".

Scanned with OKEN Scanner

Iar moartea ? Nimic, din punct de vedere dramatic, nu cerea moartea lui Matei Albu, o moarte după triumf, care contrazice prăpăstios toate regulile genului. *Happy-end*-ul este gata și Matei Albu, învingător al bandei de spioni, e gata să pornească spre o binemeritată odihnă, însoțit de o preafrumoasă femeie — conform tipicului, chiar dacă femeia este soție legitimă. Dar un glonte întîrziat al învinsei bande îl doboară pe erou, în ultima clipă a dramei, nu a aventurii. De ce ? Natura însăși a lui Lovinescu, gravă, dramatică, nu se împacă desigur cu soluțiile trandafirii și prea uzate. Dar e, cu siguranță, ceva mai mult și care depășește legile unei naturi. În fond, anonimatul, ca o condiție a continuării primejdioasei sale lupte detectivistice, pe care Albu îl alege deliberat, poate fi considerat un act de trufie morală, un pariu împotriva morții, prin sensul lor adînc aducător de moarte : de aici poate să izvorască tragicul. Ultimul strat, însă, al acestei analize, este că trufia nu e decît modestie și dăruire, care acționează în numele unei filosofii și al unui ideal, cu totul trans-personale : filosofia altruismului social și cetățenesc, idealul patriotismului. Tragicul izvorăște, așadar, nu din spiritul trufiei, ci din spiritul sacrificiului acceptat și e bine, și e frumos să fie așa, pentru că patria poate cere sacrificii. Vedetism, aplauze, flori și fetițe produce sportul, nu lupta, iar patria e un sentiment luptător, nu sportiv.

Piesă bună, — și dincoace de această proiecție și lărgire majoră a orizontului polițist obișnuit, adică chiar în datele genului, care nu sînt deloc ușor de inventat, de articulat și de dezvoltat, *Omul care...* are nu numai un *erou,* ci are eroi, adică, oameni vii și autentici, are situații, are dialog, are, să zicem, tot ceea ce trebuie : și dacă pe alocuri firul acțiunii nu se mai deșiră parcă în ritmul necesar, dacă există o topire a faptelor în dialog și o împiedicare a oamenilor în taclale, — aceasta nu-i modifică deloc buna calitate generală. Pe drept cuvînt *Omul care...* a primit o încununare majoră din partea juriului concursului și ne bucură că după ce a „jucat“ curajos și cu viziera ridicată, Horia Lovinescu poate reîncerca bucuria demult uitată a unui premiu întîi cu cunună : mulți ani trăiască ! Mulți ani trăiască !

...După cum pe cea mai bună dreptate spectacolul regizat de George Rafael nu a putut primi o distincție

Scanned with OKEN Scanner

din partea aceluiaşi juriu, fiind un spectacol banal, lent, fără nici măcar o urmă de ritm cu adevărat polițist și de inventivitate aventuroasă. Noroc că actorii au ridicat, ei, nivelul peste nivelul regizoral, ei, cu talentul, cu farmecul, cu inteligența lor.

[*România liberă*, XXIX, nr. 8261, 16 mai, 1971, p. 2. Reprodus în *Cronici dramatice*, Bucureşti, Editura Eminescu, col. „Masca", 1974, p. 78—81]

VALENTIN SILVESTRU

OMUL CARE...
(la Teatrul „C. I. Nottara")

[...] Subiectul plin de peripeții și de neprevăzut al piesei *Omul care...* de Horia Lovinescu ne aduce în atenție evoluția unui caz de contraspionaj industrial, finalizat — prin prinderea întregii rețele — cu succesul deplin al oamenilor vigilenți ai securității. [...]

Scriitorul Horia Lovinescu a compus, pe această temă, o piesă de factură polițistă, elaborînd cu pricepere consecuția peripețiilor, dezvăluirea treptată a adevărului, înșelarea înșelătorilor, culminația încleștării și lovitura de teatru, dar sfîrșitul propune un gînd mai adînc, dorind să ne atragă atenția că a fost vorba de un om și de rațiunile sale de a fi așa cum e, iar nu de o simplă înlănțuire de fapte care să ne țină cu răsuflarea tăiată două ceasuri. [...]

În *Omul care...* autorul face un studiu superior, de caracterolog, prinzînd în tușe iuți și subțiri, în cadrul reacțiilor unei colectivități la o circumstanță excepțională, tipuri definite exact, uneori printr-o singură trăsătură. [...] Trec rapid, prin fața ochilor noștri, în remarcabile radiografii de caracter, oameni puternici și integri, suflete intransigente, pramatii ofuscate [...], cugete saponificate, abuzivi și molatici, criminali cu suliman sau fără. Această radiografie și mobilul care o călăuzește — și nu atît intriga, în a cărei logică există fisuri, incongruențe — îl apropie pe Horia Lovinescu de remar-

Scanned with OKEN Scanner

cabili dramaturgi europeni, cum e Dürrenmatt, de pildă, care în proza ori teatrul lor disimulează, sub maniera polițistă a construcției foarte laborios întocmită, o cercetare analitică a condițiilor etice ale existenței. [...]

[*Scînteia*, XL, nr. 8789, 18 mai 1971, p. 4]

SORIN TITEL

OMUL CARE...

Piesa lui Horia Lovinescu, *Omul care...* are bineînțeles toate șansele ca să placă : nemaipomenite rețele de spionaj și contraspionaj, hoteluri internaționale în care se vorbește în toate limbile pămîntului, femei fatale și frumoase, droguri misterioase care duc la o bruscă și ciudată pierdere a memoriei, recuzită la care apelează, la urma urmei, orice literatură polițistă care se respectă. Pe deasupra, o dare în vileag, o „descoperire" care e amînată mereu, cu elucidarea, cum e și firesc, în ultimul act, neașteptată, lucru absolut obligatoriu pentru ca regulile genului să fie respectate. Și totuși piesa mi se pare mai puțin interesantă ca mostră a genului polițist, din acest punct de vedere unele rezerve impunîndu-se totuși : un *suspens* cam fragil și netensionat pe tot parcursul spectacolului, unele lungimi care fac cîteodată ca „acțiunea" să treneze și un limbaj prea patetic, replici mult prea „poetice" ca să le stea bine într-o piesă polițistă. Și poate și un anumit didacticism de care nici în piesa asta dramaturgul Horia Lovinescu nu reușește să se elibereze întru totul. În ciuda acestor rezerve, impuse mai mult de rigorile genului, calitățile indiscutabile ale textului sînt evidente și lesne de depistat. În primul rînd, o deosebită pricepere în creionarea unei tipologii interesante și de o mare varietate, piesa impunînd personaje credibile, aparținînd mediilor celor mai diferite, de la Poluxis, personajul cel mai bine „scris" al piesei (Mircea Anghelescu), pînă la Paraponțu sau Corbutu (Ion Punea) sau frumoasa Eliza, femeia diabolică și fatală (Marga Barbu). Astfel se și explică poate că scenele cele mai reușite sînt cele

Scanned with OKEN Scanner

așa-zise de fundal, neimplicate propriu-zis în „acțiunea" polițistă a piesei : momentul de la hotel al celor doi ingineri, scena ședinței din primul tablou, care conturează atît de exact niște caractere, scena anchetei care relevă o complexă lume funcționărească etc. Mai ezitant mi se pare a fi dramaturgul cu Matei Albu, nereușindu-se parcă, după părerea noastră, să se evidențieze suficient un anumit „mister" al insului, vreau să spun că în calitatea noastră de spectatori nu sîntem suficient de „intrigați" de persoana lui Matei Albu. Evident că trebuie să fim în permanență îndreptați pe niște piste false cu privire la Matei Albu, dar nu e bine să uităm că întotdeauna cînd e vorba de personajul principal dintr-o lucrare polițistă i se impune spectatorului sau cititorului un anumit joc pe care acesta îl acceptă : el trebuie să știe că pista pe care merge e falsă și să se facă doar că nu știe. Or, acest joc dublu, Matei Albu, altfel interpretat cu o mare degajare și cu mult aplomb scenic de Ion Dichiseanu, nu-l realizează în suficientă măsură, personajul nu surescită destul curiozitatea noastră, nu ne derutează și nici nu ne pune în încurcătură. În schimb, încă o dată Horia Lovinescu este un admirabil „pictor" al unor medii sociale perfect și cu multă știință creionate. Regia — George Rafael — se evidențiază în primul rînd printr-o mișcare scenică de o mare precizie și eleganță, printr-o atenție, acordată în primul rînd nuanțelor, nu spectacularului. Spectacolul e de o evidentă omogenitate și putem declara, fiind convinși că nu greșim, că în această piesă nimeni nu joacă prost. [...] Un spectacol fără stridențe, de o indiscutabilă acuratețe, pe un text care merită să atină atenția, un bun spectacol într-un festival, sperăm, de calitate.

[*România literară*, nr. 17, 22 apr. 1971, p. 25]

ION COCORA

OMUL CARE...

[...] Este vorba de un text dramatic de grave semnificații patriotice și etice, cu o intrigă și acțiune complicate și imprevizibile, cu suspense și lovituri de teatru

Scanned with OKEN Scanner

abil diriguite, fără să se înțeleagă cumva că dramaturgul aplică în scrierea sa rețetele genului, dimpotrivă, el convertește *story*-ul într-o metaforă de importante meditații despre om și condiția lui. Subiectul dezbate, așadar, un caz clasic pentru piesa polițistă : spionajul. Eroul e inginerul-savant Matei Albu. Acesta dintr-o călătorie de afaceri în Occident este determinat, sub influența drogurilor, să facă mărturisiri și declarații care contravin intereselor țării, care devin obiect de șantaj, obligîndu-l să lucreze pentru o organizație de spionaj industrial străină. Ce contează aici, ori pînă aici, îndeosebi, este neputința omului de a depăși o situație limită, demonstrația că oricînd în viață se pot ivi întîmplări în măsură să schimbe cursul unei existențe. Drama lui Albu se grefează însă pe un fond social și umanitar complex, cu incisivitate sondat, scoțînd la suprafață o jalnică faună de carieriști, de oameni mărunți și măcinați de invidie. Subtextul piesei se arată cu atît mai edificator cu cît deznodămîntul proiectează o lumină nouă, dezvăluie în erou un contraspion de vocație, un om care și-a îndeplinit misiunea exemplar, plătind pînă la urmă cu viața, dînd o tragică și emoționantă lecție de patriotism și intransigență morală. Așa că problema de bază pentru spectacol nu a constat în descifrarea și exprimarea de sensuri, ci în mișcarea coerentă a acțiunii, în gradul de veridicitate la care regia a știut să ridice caracterele și relațiile. Inteligentă din punct de vedere al lecturii, montarea lui Gheorghe Miletineanu (la Teatrul din Arad — *n.n.)* nu riscă nimic în planul mijloacelor teatrale, piesa e așezată în scenă realist, dar și fără inventivitate, cu momente de rarefiere a tensiunii și cu un facil și stînjenitor lirico-sentimental episod familial. [...]

[*Tribuna*, XVII, nr. 22 (858), 31 mai 1973, p. 10]

ION COCORA

MARIA ; ADOLESCENTUL

[...] Piesele lui Horia Lovinescu, *Maria* și *Adolescentul*, sînt, de fapt, două variațiuni pe aceeași temă ; preocuparea lor de bază constă în dezvăluirea traumelor pe

Scanned with OKEN Scanner

care le provoacă unele acte iresponsabile. Autorul trage un serios semnal de alarmă pentru cei tentați să nesocotească urmările propriilor lor fapte în conștiințele tinere, în formare, modul sensibil și adînc în care ele receptează realitatea brutală a unor infirmități dinafară. Acordînd textelor dramatice atenția cuvenită, pătrunzîndu-le conținutul de idei comun, actorul Iulian Copacea, semnatarul regiei, realizează două spectacole îngrijite, subliniind cu claritate reperele scriiturii scenice și orientînd aptitudinile interpreților cu o intuiție exactă a unor date psihologice complexe. Dacă ar fi să optez însă pentru una dintre cele două montări, egale altfel la nivelul interpretării, consider că formula de spectacol-proces din *Adolescentul* este mai interesantă, că aici sînt cîteva semne de teatru cu o ridicată tensiune dramatică, mult mai aplecate la scenografia inventivă și generoasă în soluții a lui Sever Frențiu. [...]

[*Tribuna*, XVI, nr. 21 (805), 25 mai 1972, p. 10]

EUGEN BARBU

PARADISUL

Horia Lovinescu ni se pare unul dintre cei mai interesanți dramaturgi pe care-i avem la ora actuală și n-o să înșiruim aici meritele atît de binecunoscute pe care le are. Un autor inteligent, cu o minte ascuțită, aproape totdeauna în avangarda dramaturgiei noastre, el are un loc bine stabilit în ierarhia creatorilor de piese de teatru, contemporani. *Paradisul* [...] vine după o altă producție cam pe același gen a aceluiași, intitulată *Și eu am fost în Arcadia*, și dacă e să ținem seama de istoria pieselor sale, pare o rudă îndepărtată a mai vechiului *Han de la răscruce*. Vreau să spun că *Paradisul*, ca și cele două piese anterioare amintite, are ca tematică o dezbatere filosofică. De data aceasta, mai pregnant apare tema alienării individului într-o societate dezumanizată, ale cărei limite geografice, istorice și spirituale rămîn vagi, deși într-un scurt prolog oarecare preciziuni se

Scanned with OKEN Scanner

fac de către protagoniști, prin cîteva replici, exterioare, probabil, textului inițial. În linia Wells, Čapek și Efremov, *Paradisul* ne propune o lume a roboților, care stăpînesc globul după legi dure și inacceptabile, amintind tirania fascistă. Parabola este prezentată într-o manieră simbolist-expresionistă, începînd de la costumația și machiajul actorilor și terminînd cu imposibila scenografie a lui Victor Știrengaru, care, pur și simplu, a îngrămădit pe mica scenă a teatrului *Nottara* mai multe lăzi care devin trape, tribune și chiar material de desant. Ce-am reușit noi să descifrăm din textul dramatic, pe alocuri enigmatic, din care nu lipsesc tente ionesciene (vezi *Setea și Foamea* și *Scaunele)*? Pe planeta roboților condusă de un Mare Pontif, unde se exercită presiuni inimaginabile asupra unei societăți riguros stratificate în clase dominante și clase exploatate, etajate pe categoria roboților, a kuklanilor, și a adamilor, apare un pămîntean, de profesie zarzavagiu, cam imbecil, vag idealist, enunțînd aforisme imposibile. Guvernul acestei caricaturale organizații sociale se neliniștește foarte tare; kuklanii, care ar fi un fel de F.B.I.-iști dotați cu urechi exacerbate, pistoale automate, care ne trimit la amintirea sinistrului S.S., iau măsuri speciale pentru ca insolitul individ, ce nu a putut fi împiedicat să debarce pe planeta roboților, să fie izolat. [...]

Evident că unei asemenea piese nu-i putem pretinde regula clasică a unităților; pe scenă se poate petrece orice, arbitrarul fiind de la o vreme regula comună a tuturor dramaturgilor care vor să ascundă în metafora dramatică ideile lor cele mai scumpe. Mesajul piesei lui Lovinescu rămîne, peste toate traumatismele suferite de text, generos, mijloacele de exprimare scenică părîndu-ni-se a friza din cînd în cînd, ridicolul. Sigur că, dacă e vorba de roboți, ei pot să spună și lucruri incontrolabile, deși aprobarea repetată a măsurilor luate de Marele Pontif se face cu destulă logică, dar saluturi ca: *„hău !“* (amintind de *„heil !“)* sau parole de genul „scîrț !“ nu ni s-au părut comice și nici măcar interesante. În general, piesa are o neclaritate verbală, dramaturgul dibuind între aluzii foarte directe și retractări imediate care le anulează pe primele. Poate nu este singurul vinovat de asta, dar chestiunea nu-l privește pe spectator, care voiește, înainte de toate, să afle unde bate dramaturgul.

Scanned with OKEN Scanner

Din acest text complicat, regizorul Dan Micu, foarte lăudat de presă pînă acum, a căutat să scoată efecte cît mai bune, fără să reușească, după părerea noastră. Dimpotrivă ! Piesa este abordată [...] cu multă clovnerie, într-un stil gimnast, căruia actori prea bine construiți ca Dan Nicolae, Ion Bog, George Negoiescu și George Constantin, îi fac cu greu față. [...]

[*Flacăra*, XXIII, nr. 17 (985), 20 aprilie 1974, p. 6]

RADU POPESCU

PARADISUL

(Teatrul „C. I. Nottara")

[...] Lecția parabolei e simplă : mîntuirea nu e în căutarea Paradisului, ci în abandonarea lui, căderea adamică este o revoltă în căutarea condiției umane, fericirea trebuie căutată în direcția numai a conștiinței, demnității și libertății omenești.

Pe drumul care unește literatura de *science-fiction* cu literatura de cugetare asupra destinului istoric al umanității noastre, și chiar cu aceea de cugetare asupra naturii umane, Lovinescu a fost precedat direct de Huxley (al cărui nume îl citează în text) și de Karel Čapek, a cărui splendidă „R.U.R." a fost jucată pare-mi-se și de teatrele noastre, acum mulți, mulți ani. Shakespeare și Leibniz sînt reluați în diferite nuanțe. Rimbaud și Arghezi citați din belșug. Intelectualismul foarte livresc al lui Lovinescu, o vreme depășit, își ia o revanșă serioasă, în această parabolă. Dar opera are valori certe, are idei : satira tehnicii orientată negativ, e temeinică ; imaginea unui rai al imbecilității, încremenirii și tristeții e impresionantă ; chipul „Omului", simplu, inocent, lipsit de grandilocvență și ostentație, e nou și convingător etc., etc. Are opera însă și cusururi ? Are : schema acestor imagerii ale viitorului nu aduce nimic nou ; monotonia repetării scenelor de idiotenie a unora dintre eroii piesei este supărătoare ; observația masei de Adami, e mereu egală și la punct fix, ideile, fără îndoială numeroase, se

Scanned with OKEN Scanner

stînjenesc reciproc, încearcă zadarnic să se dezvolte, să se situeze clar in ierarhia temei ; etc., etc. În fond, aici e vorba de ales între cele două linii ale dramaturgiei lui Lovinescu : linia realismului direct, a observației „faptului de viață", a analizei omului viu, a descoperirii adevărului în particularitatea umanității autentice și istorice ; și linia gîndirii abstracte, a imaginației parabolice cu temei convențional. Noi optăm în mod ferm și consecvent pentru cea dintîi.

Această operă masivă, a unui scriitor atît de masiv ca Lovinescu, a fost încredințată spre regie, unui debutant, pe nume Dan Micu. Imprudență, credem noi, eroare, zicem noi. Căci debutantul n-a manifestat nici o limpezime a ideilor, nici o fantezie, nici o urmă de umor, punînd pe întregul spectacol o pecete de monotonie greoaie, diletantă și, prea adesea, de prost gust. [...]

[*România liberă*, XXXII, nr. 9089, 15 ian. 1974, p. 2]

DINU SĂRARU

PARADISUL
(la Teatrul Nottara)

[...] Ce este în fond *Paradisul* ? Cum i-ar zice Lovinescu, obsedat de ideea de a se face cît mai explicit, *„Paradisul este o piesă pamflet..., un protest vehement de pe pozițiile umanismului socialist împotriva Casandrelor de tot felul care vestesc — trăgînd concluzii trunchiate din ororile Auschwitz-ului cît și din dezvoltarea societății capitaliste standardizate și dezumanizate de tehnica modernă — prăbușirea omului"*. Cu alte cuvinte un pamflet adesea violent, adesea violent colorat, adesea încărcat de o acidă ironie, adesea apelînd la mijloacele grotescului, prea adesea la mijloacele farsei ieftine și groase, la jocul replicii gratuite, la calambur și la parafrazări transparente, prea transparente, la pantomimă și la circ, în sensul atmosferei nu al trapezului, un pamflet la adresa dezumanizării în societatea de consum, la adresa automatizării devenită scop în sine și

Scanned with OKEN Scanner

mijloc perfecționat de exploatare, la adresa standardizării dusă la paroxism, cînd și sentimentele și chiar copiii ajung să se producă pe bandă rulantă, la adresa dictaturii fasciste și la adresa hegemoniei imperialiste. [...] Premise pline de interes, replica adesea plină de culoare și de vervă filosofică, situații, unele de natură să susțină eșafodajul unei dezbateri grave, se diluează în partea a doua a piesei și scapă de sub rigorile pamfletului filosofic devenind pamfletărești, ceea ce este cu totul altceva. Spectacolul însă, datorat lui Dan Micu, un regizor cum bine zice tot Lovinescu foarte talentat, suplinește ceea ce aș numi facilul alegoriei găsind pentru aceasta o metaforă scenică ingenioasă, ilustrînd o vie fantezie, uneori supralicitînd, dar în general de un interes autentic, de natură să facă publicul să cunoască și această modalitate, la rîndul ei și ea consumată la timpul ei, dar putînd foarte bine coexista cu o modalitate acut realistă, cum este cea propusă de *Ciulei* în *Puterea și Adevărul* sau de Horea Popescu în *Fluturele pe lampă*, ca să mă refer la subiectele scenice oferite de piesa românească. [...]

[*Săptămîna*, nr. 163, 18 ian. 1974, p. 7]

VALENTIN SILVESTRU

PARADISUL

(Teatrul „Nottara")

[...] *Paradisul* [...] păstrează [...] imaginea globală a unui univers mecanizat, închis, dezumanizat, o lume absurdă, semnificînd, în concepția autorului, consecința ultimă a raporturilor sociale inechitabile, bizuite pe ierarhii arbitrare și autorități despotice. Încercarea e de a concentra, într-o alegorie teribilă, modul de trai burghez, hipertrofierea lui sălbatică, în ceea ce a fost fascismul și alte anomalii ciudate care au dat comoții violente lumii acestui secol. Declarîndu-și piesa o polemică anti-Huxley, scriitorul român propune și el o prognoză întoarsă, a unei posibilități evitabile a lumii de

Scanned with OKEN Scanner

mîine, răspunzînd astfel, critic, la o întrebare fundamentală a omenirii de azi.

Cît timp construieşte acest posibil dar evitabil univers, pe o planetă unde s-au refugiat ultimii stăpîni de oameni (semănînd bizar cu ceea ce i s-a părut lui Marin Preda, în piesa sa *Martin Bormann,* că ar fi o colonie a foştilor naziști într-o junglă sud-americană), dramaturgul operează sigur, tăios, concludent. Dificultăţile încep cînd ne propune modalităţile de regenerare ale acestei umanităţi degradate, prin deposedarea de Muncă şi Gîndire, cu Adami depersonalizaţi şi Eve antiseptizate, cu copii imbecilizaţi şi bătrîni ce se duc fericiţi spre odăile de exterminare, cu roboţi grosolani şi demnitari groteşti. [...] Regizorul Dan Micu, talentat şi personal creator, se înscrie aici, la rîndul său, cu un anume aport negativ, construind un prolog şi un epilog scenic din care reiese că ceea ce vedem — şi am văzut — nu e decît un spectacol de circ, al unei trupe falimentare, căutînd mijloace inedite de atracţie. Frîntă mereu în atîtea unghiuri bufone, ideea dramatică ajunge să-şi piardă seriozitatea, iar simbolul *omenescului,* construit la început cu trudă şi interesant de autor, ajunge să se deterioreze, fărîmiţîndu-se ; căci, într-o atare concepere a parabolei, termenul de contrast al umanităţii degenerate nu poate fi decît *unul,* Omul, exponentul pămîntului ; ori dacă mai vine şi *altul* (Nevasta lui) atunci sîntem aruncaţi în alt regn, al realismului epidermic, coborînd brusc din dramă în comedie bufă, sistemul demonstrativ e anulat şi spectatorul are impresia dezagreabilă că i s-a jucat o farsă, fără nici o motivare artistică. [...]

[*România literară,* VII, nr. 4, 24 ian. 1974, p. 22]

ION COCORA

PATIMA FĂRĂ SFIRŞIT

Subiectul în *Patima fără sfîrşit* lasă impresia că se constituie ca o parafrază a documentelor. Comentatorul subminează periodic iluzia creaţiei. Şi totuşi reconsti-

Scanned with OKEN Scanner

tuirea documentară e mai mult simulată. Fiindcă, în esență Horia Lovinescu a scris o piesă de ficțiune, a gîndit un conflict ce proiectează faptele într-o viziune tragică. Destinul celor „patru Dumșa" ilumineză existențial și filosofic traiectoria acțiunii. Semnificațiile se mută astfel de la individ la istorie. Introducînd într-o dramă de coliziuni familiale, cu o intrigă ce nu cuprinde în ordinea cauzalității evenimentului istoric, un personaj convențional, situat în afara cursului cronologic al acțiunii, dramaturgul dă unui tipic conflict de generații o dimensiune simbolică. Procedeul are valoare de metaforă. Comentatorul schimbă radical perspectiva. Fără el subiectul s-ar fi circumscris exact contextului. Adică : Andrei, nepotul, întors de la studii la castelul bunicului său, în Transilvania, refuză să se căsătorească din interes cu Irene Kendy, mireasa aleasă din considerente dictate de statutul nobiliar al familiei. Un refuz la care nu se acordă importanță ; e privit la început mai mult ca un capriciu decît ca un motiv de îngrijorare. Atunci însă cînd Mailat află că nepotul său o iubește pe Mara, fata simplă, ajunsă din compasiune în casa baronului, conflictul crește cu adevărat în intensitate. Intransigența bunicului merge pînă acolo încît își alungă nepotul. Dar concesiv nu e nici Andrei. Conflictul exprimă, la acest nivel, două mentalități diametral opuse. Tema e contradicția dintre o generație vîrstnică și o alta tînără. În continuare în intrigă intervin elemente decisive pentru ruptura definitivă dintre bunic și nepot. Andrei sub presiunea împrejurărilor își descoperă descendența. Tatăl său a fost Andrei Dumșa, revoluționarul ardelean de la 1848. Înfruntarea dintre bunic și nepot atinge apogeul. Deznodămîntul tragic al piesei e inevitabil. Pe Andrei nu-l „înmoaie" nici atacul de cord al bătrînului Mailat. Deși nu o găsește pe Mara, dar convins că ea ar fi de acord cu hotărîrea sa, acceptă cu însuflețire misiunea încredințată de Hoinar. E anul 1877, anul cînd „patima fără sfîrșit a sîngelui" îi cere să lupte pentru independența țării. Andrei nu mai reprezintă, în finalul piesei, un personaj cu o biografie complexă, ci un destin. Cînd baronul Mailat (acela care nu se consideră nici ungur, nici român, ci baron) va înțelege însă acest lucru, e prea tîrziu. Andrei moare împușcat încercînd să treacă granița în România. Lecția e teribil de crudă pentru

Scanned with OKEN Scanner

bătrîn, dar meritată. Deznodămîntul demistifică, aşadar, posibila traiectorie fictivă a subiectului, descoperindu-i un fond tragic direct condiţionat de evenimente reale. Ni se relevă cel puţin încă două teme de adîncime : tema conştiinţei naţionale şi tema datoriei patriotice. Temele politice pătrund va să zică în text din momentul în care Andrei află că este fiul unui revoluţionar român. Istoria abia acum îşi pune pecetea asupra conflictului. Problematica politică e evidentă. Neînţelegerea se structurează în aşa fel încît conflictul de generaţii se soldează cu un grav act de opţiune, dictat de o patetică aspiraţie la idealul de unitate naţională. Relatată aşa, desigur, povestea e liniară ; dezvăluie un nucleu dramatic şi mai puţin un univers uman. Or, piesa lui Horia Lovinescu, chiar făcînd abstracţie de Comentator, se realizează pe dimensiunile unei cuprinzătoare evocări. Subiectul limitează doar aparent faptele la o dramă de familie. Contururile precise ale personajelor (alături de Andrei şi Mailat cu repercusiuni pentru intrigă se prezintă în special Kati, Mara şi Hoinarul) sînt consecinţa unor stricte delimitări psihologice. Astfel, deşi piesa conţine şi situaţii false, asupra cărora se răsfrîng excesele literaturizării, sau un personaj ca Hoinarul e livresc, stîngaci mişcat, „făcut“ chiar, cu toate că se înfăţişează ca un prototip, *Patima fără sfîrşit* aminteşte, în atitudine şi scriitură, cît şi în atmosfera generală a fabulei, de reconstituirea de un realism dens în *Citadela sfărîmată* şi *Surorile Boga*. Aici însă introducerea Comentatorului, cum am spus, deţine în acţiune, un rol profund, transformînd însuşi spectatorul într-un factor al rememorării. Rezultatul imediat trebuie căutat în modificarea nucleului dramatic. Acesta nu se mai concentrează în relaţia Mailat-Andrei ci în destinul celor „patru Dumşa“.

Patima fără sfîrşit are două straturi de semnificaţii : unul direct (revelabil la nivel de anecdotic) şi altul alegoric (relevabil în relaţia personaj-istorie). În forme diferite, dar fără să le separe, spectacolele pe care le-am văzut cu piesa lui Horia Lovinescu, în număr de trei, ilustrează, de fapt, o prioritate sau alta în ordinea straturilor de semnificaţii. Iulian Vişa, la Sibiu, sugerează o viziune simbolică mai mult prin echivalenţele imagistice ale unor situaţii decît printr-un spectacol unitar. [...] Alt tînăr regizor, Costel Marinescu, e interesat şi el la

Scanned with OKEN Scanner

Arad tot de conținutul meditativ al piesei, de ipotezele existențiale și politice ale acesteia, în ideea unei dezbateri și numai în plan secund și în aceea a unei reconstituiri. Dar spectacolul său [...] nu deține totuși un limbaj scenic particularizat ; pe multe porțiuni, mai ales atunci cînd și textul e retoric, se mărginește la enunțul verbal. Imaginea literară cea mai fidelă a *Patimii fără sfîrșit* o dă, la Galați, Zoe Anghel Stanca. Regizoarea, arătînd o bună știință a spectacolului, reconstituie în amănunt, în cadrul unui demers evocativ, atît povestea cît și atmosfera de epocă. Pe scenă se simte deci spiritul piesei și mai puțin materia ei. De aceea, conflictul în ciuda faptului că se menține la suprafață, e transcris cu virtuozitate, într-o modalitate articulată armonios. Cu alte cuvinte, spectacolele în discuție demonstrează, cu mijloace proprii, polivalența scenică a subiectului dramatic, a fondului său prin nimic ocazional, dar îi preiau și ceva din retorică.

[*Tribuna*, XXI, nr. 40 (1085), 6 oct. 1977, p. 9]

ION COCORA

AUTOBIOGRAFIE

(Teatrul de Stat din Reșița)

Într-o măsură, ca substanță în special, *Autobiografie*, ultima piesă jucată a lui Horia Lovinescu, este un monolog. Autorul înscenează aici procesul de conștiință al unui singur personaj. Acesta e Galeriu Pop. Încît celelalte personaje nu sînt voci ale uneia și aceleiași conștiințe. Confesiunea din prolog a lui Galeriu Pop e, de fapt, un microeseu despre adevăr, despre lașitate, despre ratare ; ea conține, enunțiativ, toate temele existențiale și morale ale piesei [...] *Autobiografie* e, în ultimă instanță, o piesă-eseu, o piesă demonstrație. Acțiunea are două planuri. Unul în prezent, cel al comentariului ; adică monologul propriu-zis ; și altul în trecut, cel al reconstituirii, al argumentelor, al unor ipostaze-cheie pentru configurarea unui destin ; și acesta e tot un mo-

Scanned with OKEN Scanner

nolog dar un monolog, dacă se poate spune așa, orchestrat pe mai multe voci, aparent realist, căci, în fond, înclin să cred că reprezintă un spațiu convențional, o realitate a unei conștiințe ce are tăria să refuze în cele din urmă automistificarea. Citită și transcrisă în scenă. *Autobiografie* se înfățișează, în spectacolul reșițean, ca o metaforă morală ; conflictul e mai întîi unul lăuntric și abia după aceea unul cu realități dinafară : ambiții, prejudecăți, mentalități mic-burgheze etc. Regizorul Emil Reus tratează, prin urmare, secțiunea retrospectivă a piesei ca pe o realitate a conștiinței lui Galeriu Pop, nu transcrie faptele în ordinea lor narativă, ci, sesizînd caracterul pur demonstrativ al unora, schematic chiar (v. episodul Raluca și tinerii care o însoțesc), le interpretează, le vede cu ochiul personajului principal, le analizează detașat, din perspectiva timpului care a trecut ; aci parodic (uneori, în episodul amintit, de pildă, excesul de demonstrație e dus pînă la artificiu, la facil), aci ambiguu, la dimensiunea unui coșmar, nu fără o anume tensiune psihologică. Decorul lui Ion Bobeică, dominat în fundal de o scară alegorică, oarecum cam în sine (deși trimite destul de străveziu la destinul personajelor), nu propune doar un spațiu de joc, ci și unul de semne, sugerează prin plastică, prin relațiile dintre obiecte, într-o ingenioasă utilizare, la un moment dat, a fosei, și terminînd cu expresiva imagine-simbol din finalul spectacolului, nu doar un univers de interior sau de șantier, ci și o mentalitate, o atitudine de viață. În consecință, scenele cele mai discursive ale piesei lui Horia Lovinescu, cît și unele personaje mai superficial scrise, dacă nu cumva și ostentativ tezist (îndeosebi soția și fiica) se susțin coerent pe o stare de spirit integratoare, ilustrează, cu mici excepții, tensional, procesul de conștiință. Între planul retrospectiv și cel prezent nu există, practic, o linie de demarcație, ele se condiționează și întrepătrund. Interpretul lui Galeriu Pop, actorul debutant Paul Zein, își compune personajul într-o notă ușor expresionistă, nu e străin de ceea ce Dina (soția vanitoasă, parvenită, cu gîndire și aspirații mic-burgheze, cu exactitate în detalii, convingător simțită de Coca Mihalache) numește „procese de conștiință dostoievskiene“ [...] Sigur, deci, un debut care atrage atenția. Un bun rol prilejuiește, poate unul din cele mai de relief

dintre toate în care l-am văzut, lui Ovidiu Cristea, personajul Radu Comșa [...] O apariție cu totul inconfundabilă, și într-un rol fără de probleme, e Gabriela Teodorescu [...]

[*Tribuna*, XXII, nr. 6 (1103), 9 febr. 1978, p. 7]

IOAN LAZĂR

„AUTOBIOGRAFIE"

Proza dar și teatrul au acordat statut eroic (în înțelesul literar, firește) unor oameni neîndreptățiți, a căror reabilitare s-a produs cu o pozitivă progresie tonică a personalității lor. De cele mai multe ori vina era însă a altora. Personajului cîndva suferind nu-i rămînea decît să-și înceapă slalomul icriminatoriu.

Atent la dialectica actualității, un dramaturg ne propune nu neapărat reversul situației, cît o autentică și loială jalonare a demersului analitic [...] Nu e, de asemenea, accidentală împrejurarea că o astfel de piesă — cum, de pildă, este *Autobiografie,* montată la Cluj-Napoca și la Reșița, iar acum la București, în Sala Mică a Națională — aparține unui dramaturg pentru care politicul și socialul nu au prezentat, mai niciodată, fațete adumbrite, ininteligibile. Autorul, Horia Lovinescu, are, cum bine știm, un fructuos exercițiu pe terenul dramei psiho-sociale. Galeria eroilor săi se îmbogățește astfel cu Galeriu Pop, profesor universitar, directorul unui institut de cercetare, aflat în pragul unui electrizant proces de autocunoaștere [...] De mult însă n-am mai întîlnit pe scenele noastre un personaj atît de singur. E un semn de curaj al oricărui erou, și al fiecărui om conștient de sine, dar este și o direcție pe care nu știu dacă e timpul să spunem că o inaugurează acum Horia Lovinescu, dar nu ne vom da în lături de la a constata că personajul convinge, iar publicul rămîne alături de el, pînă la capăt, înțelegîndu-l și stimîndu-l pentru bunul lui simț moral nedezmințit și pentru capacitatea, dintotdeauna a eroilor „tari", camilpetrescieni, de a fi pu-

Scanned with OKEN Scanner

ternici, ei înșiși, în clipele de cădere [...] Horia Lovinescu se dovedește iarăși preocupat de *narațiunea dramatică*. Eroul său își povestește viața, desigur rememorînd [...] Galeriu Pop caută să se destăinuie și o face cu sentimentul că noi îl ascultăm și-l înțelegem judecîndu-l însă, și judecîndu-se. Aici am reproșa augmentarea unor crîmpeie de viață, a unor momente confesive. Se cerea un ton minimal, potrivit gîndului căutător de repere și nu mereu eclatant. Impresia s-ar putea să provină și din numărul mare de *planuri-detalii* (ele însele exacerbări ale realului) cu care proiecția diapozitivelor însoțește, ca și vocea interioară înregistrată, refuzul personajului, dilatîndu-l tocmai cînd l-am fi dorit adunat într-o stare, într-un gînd, într-o crispată mișcare.

Ideea lui Paul Bortnovschi, de a nu încărca scena cu recuzită, se potrivește cu disoluția ambianței casnice, deși soluțiile scenografice nu ne cuceresc de fiecare dată [...]

Ion Marinescu găsește tonul adecvat pentru a ieși din dramă și a se mărturisi sălii. În preajma lui, Ileana Stana Ionescu interpretează cu aplomb o soție voluntară [...]

[*România literară*, XI, nr. 7, joi 16 febr. 1978, p. 16]

TRAIAN ȘELMARU

AUTOBIOGRAFIA UNEI RATĂRI

Tema ratării nu e frecventă în teatrul lui Horia Lovinescu. Preocupat, obsedat aproape de devenirea intelectualului, a găsit adesea — ca în *Moartea unui artist* — răspuns unor întrebări cruciale ale existenței.

În *Autobiografie,* investigația psihologică merge mai departe confruntîndu-și eroul cu propria conștiință, fără menajamente, aproape cu cruzime. În aceasta constă noutatea și valoarea portretului moral al omului de conștiință Galeriu Pop care străbate piesa confesîndu-se, retrăind momente hotărîtoare ale vieții destinate realizării, eșuate fără întoarcere. În procesul de degradare intervin și cauze exterioare — îndeosebi presiunile unei soții

Scanned with OKEN Scanner

puse pe parvenire — dar răfuiala lui Galeriu Pop e cu sine însuși.

Revăzîndu-și autobiografia atunci cînd tot ce construise pe tărîm științific se dovedește o eroare, are totuși tăria de a încerca să ia viața de la început, undeva într-un colț de țară. Dar e tîrziu. Alte erori se adaugă celor trecute. Pustiul sufletesc crește. Odată cu noi eșecuri, omul puternic de odinioară ajunge să ducă o viață derizorie, de provincial ratat. Drama sa nu se rezolvă nici cînd în urma unor intervenții, soția îi procură un post onorabil în București. Pentru că acum, Galeriu știe că tot ce s-a întîmplat cu el a fost rezultatul lașității, al orgoliului nemăsurat, al poftei de dominare, în fond al unei imense slăbiciuni. Conștiința acestei slăbiciuni îl înnobilează cumva pentru că îi dă curajul de a se privi în ochi și a se judeca necruțător, deși drumul său în viață e sfîrșit.

Pe scena Teatrului Național, Ion Marinescu a împrumutat portretului cu care Lovinescu îmbogățește tipologia operei sale și a dramaturgiei noastre, temperamentul și experiența nu o dată verificate. Rolul e dificil nu numai ca întindere — un imens monolog întretăiat de secvențe de viață — dar și prin complexitatea stărilor sufletești ale personajului. A excelat îndeosebi în scenele autopolemice, cînd luciditatea jocului a dat dramei putere de convingere amintind creațiile sale din *Prețul*, *Incident la Vichy* sau *După cădere*. Dacă Galeriu Pop rămîne în memoria spectatorilor ca un tragic avertisment, e meritul comun al dramaturgului și al principalului interpret [...] În scrisul lui Lovinescu *Autobiografie* aduce o notă inedită.

[*Scena și oamenii ei*, col. „Masca", București, Editura Eminescu, 1980, p. 62—63]

AUREL BĂDESCU

„JOCUL VIEȚII ȘI AL MORȚII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ"

Admirabilă parabolă este această piesă a lui Horia Lovinescu ce și-a așteptat prea mult timp reprezentarea (textul — ne încredințează volumul în care a fost tipă-

rit — poartă data 1968) [...] Putem urmări acum la teatrul „Nottara", în regia lui Dan Micu, prima versiune scenică, într-un spectacol — să o spun de la început — puternic, excepțional „orchestrat", profund. Drama lui Horia Lovinescu își propune cîteva „pariuri" (chiar dacă termenul sună cumva meschin, el indică o realitate). În primul rînd, acela de a demonstra, în felul ei, că trama unui mit poate fi utilizată, pînă la un punct, într-un sens cel puțin surprinzător. Altfel spus, semnificantul ar fi aproape același, semnificatorul — altul. „Pariu" cîștigat de dramaturg, rezultatul fiind o operă subtilă, ce trebuie urmărită cu mare atenție, fiindcă ideile sînt bine „ascunse", o operă de superioară condiție intelectuală. Cred, sau — mai exact — se simte evident că lui Dan Micu piesa i-a „convenit" de minune. Regizorul este — artisticește vorbind — o fire speculativă (în sensul bun al termenului), el are oroare de locul comun, ceea ce explică, dealtfel, și faptul că uneori „vede idei" chiar atunci cînd ele nu există (mă refer la alte montări ale sale), îi place să se miște în zonele unde, oricum, aerul e mai rarefiat și nu oricine îl poate respira, are un anume „intelectualism" de cea mai bună calitate — totul pe un fond psihic (și asta se simte, pentru cel care îi cunoaște spectacolele) oscilant, dar supravegheat cu mare voință. Ziceam, așadar, că unei asemenea structuri, unui asemenea temperament regizoral, piesa lui Horia Lovinescu nu putea decît să i se potrivească perfect. Ceea ce s-a și întîmplat, rezultatul fiind o reprezentație în care „conviețuiesc", într-un mod ciudat, aproape neverosimil, dar cu mare efect, un echilibru indiscutabil al construcției și o tensiune de fond dintre cele mai puternice [...] Un al doilea „pariu" foarte dificil, cîștigat și de piesă și de spectacol, mi s-a părut a fi acela de a expune parabola în termeni (la nivelul textului) și în „semne" (la nivelul reprezentației) ținînd de un limbaj inuzitat îndeobște în aceste cazuri, apropiat de acela „clasic", „tradițional" — să-i spunem. Montarea a echivalat exemplar limpiditatea piesei, cu atît mai limpede cu atît mai îngîndurată și, într-un fel, mai înșelătoare la o privire superficială. Oricît de neașteptat ar părea, Dan Micu a fost de o fidelitate la care, bănuiesc, puțini s-au așteptat față de acest text ispitind atît de mult la „trădare". Spectacol dens,

Scanned with OKEN Scanner

cu desăvîrşire remarcabil, aducînd în scenă cea mai bună piesă (categoric) a dramatrugului.

Extraordinară (ce banal sună uneori superlativele) este creaţia lui George Constantin în rolul Tatălui [...] Tatăl din *Jocul vieţii şi al morţii*... este unul din cele mai complexe personaje ale dramaturgiei noastre contemporane. Fiinţă stupefiantă prin alcătuirea de forţe aproape telurică şi slăbiciune copilărească, prin amestecul de brutalitate în raporturile psihologice cu ceilalţi şi mari, perfide umilinţe, autoflagelări, printr-o incredibilă însumare de calcul şi — cum spuneam — pură cabotinărie, eşuînd în întuneric psihic (superb condus acest proces, din punct de vedere dramaturgic), personajul Tatălui are, în interpretarea lui George Constantin, o culoare absolut neliniştitoare, o ambiguitate — dacă vreţi — „compusă" cu mijloacele unui mare actor [...] Dana Dogaru (Ana) i-a fost o parteneră admirabilă, în cîteva pasaje dialogul dintre ei avînd ca rezultat momente de excepţie [...] A spune despre cadrul scenografic semnat de Mihai Mădescu că este în egală măsură expresiv, funcţional ar fi prea puţin. E o scenografie tipic de „sugestie", realizată cu mijloace a căror simplitate nu o întrece decît dificultatea imaginării lor [...]

[*Contemporanul*, nr. 41 (1718), 12 oct. 1979, p. 9]

VALENTIN SILVESTRU

„JOCUL VIEŢII ŞI AL MORŢII ÎN DEŞERTUL DE CENUŞĂ"

Piesa lui Horia Lovinescu face parte din seria dramelor conceptualizate, care continuă, într-un fel, teatrul lui Blaga, structurîndu-se pe mituri biblice ori folclorice (*Hanul de la răscruce, Omul care şi-a pierdut omenia, Paradisul*), analizînd motivaţiile filosofice ale coliziunilor dintre indivizi şi istorie dar şi formulînd, într-un chip propriu şi cu dramatismul substanţial al antinomiilor ireductibile, concepte care preocupă gîndirea modernă : comunitate morală, ordine morală, destin al speciei [...] Ideile dezbaterii propuse sînt ale unui existenţialism

Scanned with OKEN Scanner

atent și lucid care dizolvă în sarcasm fetișurile paradisiace și consideră spaima, neliniștea, dubiul, disperarea și mai ales derelecțiunea, adică sentimentul anxios al singurătății cosmice, ca produse ale unei situații istorice generale nefirești.

În *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* ne aflăm pe un colț de planetă, după o catastrofă atomică, precum în filmul lui Stanley Kramer *Ultimul țărm*. E un ungher unde se mai află viață, înconjurată însă de un pustiu de cenușă, ce se extinde încet, devorator. Un bătrîn decăzut, tatăl — cu sufletul ca un columbariu de suvenire putrefacte, deplîngînd mereu pierderea unui eden factice, personaj beckettian, monstruos și ridicol, jucîndu-și comic drama și avînd un ultim moment, sublim, de autenticitate — fiul său Abel, contemplativ, steril, cast, ori tînăra Ana, nubilă inocentă dar vitală, trăiesc situația-limită a unei izolări totale, iremediabile. Apariția lui Cain [...] aduce, paradoxal, și o posibilitate de continuitate. El e un ghem de complexe, îl urmărește groaza de neant și mai cu seamă imaginea infernului trăit atît de puternică încît n-a mai putut viețui printre cei de-o seamă cu el (aici autorul deteriorîndu-și însă simbolul inițial ; afirmînd că pe planetă au rămas *Cainii,* ea nu e deci depopulată). Cain e un damnat, trecerea sa lasă o undă de frig și o dîră de murdărie ; i-e silă de viață, în vidul său sufletesc nemaifiind decît o unică particulă de curiozitate animalică. Violînd-o pe Ana, ucigîndu-l pe Abel (frații împlinesc un destin tragic, metafora fiind obsesivă în dramaturgia lovinesciană — vezi și *Citadela sfărîmată, Oaspetele în faptul serii, Moartea unui artist* ș.a.) ; provocînd sinuciderea bătrînului [...], Cain pleacă, beat de autodistrugere, pentru a se lăsa consumat de scorpioni.

Ce fel de om va naște femeia, rămasă singură ? — se întreabă autorul. Curios, ca și în alte piese de-ale lui Horia Lovinescu, ei nu i se oferă posibilitatea de a opta, ea e aleasă ori respinsă, ori siluită, și adesea se află între alternative egal inacceptabile. Psihologia feminină, erosul și logosul ei sînt totdeauna analizate cu finețe și exactitate [...] La un moment dat, scriitorul pare a sugera că scenariul istoriei umanității are secvențe ciclice. Dar, raționalist, ei corectează aserțiunea prin ironie. Iar în ce privește parabola, în întregul ei, o raportează la *o anumită lume* care produce cu necesitate raiuri false și in-

Scanned with OKEN Scanner

fernuri veritabile. În sfîrșit, ipoteza sa neliniștită are o valoare avertizatoare. Prin ambitusul universalist și prin ideea tragică, dramaturgia lui Horia Lovinescu cunoaște, în această piesă, o culme.

Limpezimea clasică a enunțurilor și geometria desfășurării sînt și sigiliile spectacolului. Dan Micu e unul din regizorii care știu să extragă frumusețea din vigoare și să sensibilizeze conceptele prin subtile întruchipări, dînd viabilitate poveștii ca atare și distilînd esențele în semnificații reverberante. Ceva din fantezia sa juvenilă de odinioară s-a pierdut; ceva din petulanța formelor s-a răcit și solidificat [...]

Neputîndu-se împotrivi unor cruditați verbale fără utilitate, regizorul le-a raportat oarecum, tincturîndu-le altfel decît în text: răstignit pe cruce, bătrînul interpretat de George Constantin pare o sperietoare, un patriarh senilizat, cu surprinzătoare revelații tîrzii ca în Márquez. Mizeriile din limbajul său, ca și ale lui Cain, interpretat de Ștefan Sileanu, sînt oarecum estompate de rostiri și acolade gestuale subtil bufone. În schimb, în cazul Anei, întruchipată de Dana Dogaru, și a lui Abel, jucat de Alexandru Repan, s-au reliefat virtuțile omenești reale ale personajelor, prin distincția comportării, cu reprimarea artisticăriilor. Astfel că reprezentarea, în subsolul distrus și pauper deasupra căruia se presimte, dincolo de ierburile uscate și țepene, urma prăpădului (o scenografie rece și neagră, excelent desenată și stratificată de Mihai Mădescu) impune prin contemporaneitate acută și expresie rafinată.

Un spectacol de idei, serios și puternic [...]

[*România literară*, XII, nr. 23, joi 7 iun. 1979, p. 16]

NATALIA STANCU

„JOCUL VIEȚII ȘI AL MORȚII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ"
Teatrul „C. I. Nottara"

[...] Piesele etice și filozofice ale lui Horia Lovinescu exprimă crize ale civilizațiilor, crize de conștiință trăite de oamenii acestui veac. Redobîndirea calităților pier-

Scanned with OKEN Scanner

dute are loc în situații-limită : împrejurări care, punînd existențele în grav pericol fizic, deschid și procesul dimensiunilor valorii lor morale. Catastrofele nu sînt consecințele vreunui păcat originar, ci urmările tragice ale jocului iresponsabil cu puterea, cu utilizarea antiumană a unor descoperiri tehnico-științifice. Și poate, mai ales, urmările trădării de către om a esenței, a vocației sale spirituale. Un sfîrșit al lumii, un dezastru de acest fel s-a produs și în alegoria filozofică prezentată la teatrul „C. Nottara", *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, sinteză a principalelor experiențe umane și profesionale ale dramaturgului [...] *Jocul...* a văzut lumina rampei la Teatrul „Nottara", într-un spectacol clar, puternic, bogat dar nu stufos, rafinat dar plin de seva trăirii și căutării omenești autentice. Un spectacol de o simplitate clasică.

Din prima clipă îți solicită admirația decorul de o îndrăzneață poezie a speranței, creat de Mihai Mădescu. Spectacolul e un bun exemplu de conlucrare a regizorului cu experiența, cu talentul, cu conștiința artistică a interpreților.

Realismul simbolic al montării stă în principal pe umerii lor, pe capacitatea lor de a imagina și modula mereu altfel, de la scenă la scenă, detalii de comportament și nuanțe psihologice și de a reliefa, totodată, tensiunea ideilor și ipostazelor morale, supunîndu-le perfect inteligibil (mai mult : pasionant) reflecției. Jocul lor refac dialectica bine-rău a fragilității și a monumentalității ; a trecătorului și eternului din om. Spectacolul realizează un echilibru subtil între aerul tenebros, jocul precis, sec, de o mare naturalețe în comunicarea durității și a convulsiilor conștiinței (Cain, interpretat de *Ștefan Sileanu*) și aerul contemplativ, extatic (uneori pe punctul de a deveni o poză), conversiunea și sinuciderea sacrificială a lui Abel *(Alexandru Repan)* — cei doi frați care vor redeveni unul. Între bogăția de nuanțe, forța și distincta personalitate cu care *Dana Dogaru* reface autenticitatea Anei și suculența rostirii și plasticitatea gesticii lui *George Constantin*, măestru armonizate, contrapunctate și supravegheate aproape impecabil [...]

Cea mai bună piesă a dramaturgului Horia Lovinescu, lucrare de mare densitate spirituală, a dat naștere la „Nottara" nu numai unui spectacol substanțial, intere-

sant — ceea ce era de așteptat — ci și unuia perfect accesibil, captivant și tulburător. Fapt care onorează — odată cu echipa propriu-zisă de realizatori — teatrul românesc.

[*Scînteia*, XLIX, nr. 11536, miercuri, 26 sept. 1979, p. 4]

AL. CĂLINESCU

„JOCUL VIEȚII ȘI AL MORȚII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ"

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași

Scrisă în 1968, transpusă scenic în vremea din urmă, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* este o piesă de o mare bogăție a sensurilor și simbolurilor, propunînd o meditație, profundă și responsabilă, asupra destinului însuși al umanității. E o piesă ce marchează un moment fast, un moment de vîrf în cariera lui Horia Lovinescu. Impecabil construită, fără nici o „cădere de tensiune", alternînd tragicul cu grotescul, sublimul cu abjectul, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* constituie, așa cum fericit a definit-o Nicilae Manolescu, o „apocalipsă bufonă". Eroii sînt ultimii supraviețuitori ai unei lumi care s-a distrus pe ea însăși, provocînd un cataclism atomic ; familia aceasta, izolată într-un peisaj dezolant, înconjurată de deșertul de cenușă care înaintează implacabil, devine unica șansă de regenerare a omenirii. Chestiunea care se pune este dacă această șansă *merită* să fie fructificată ; pentru că ultimii oameni oferă, vai !, o imagine mai curînd lamentabilă. Tatăl e un bătrîn caraghios, cabotin, agitîndu-se fără încetare și fără rost ; Cain e un ins rudimentar, abrutizat, înrăit, un ucigaș cu simbrie și un suflet în derivă ; Ana își pierde curînd puritatea și adoptă o comportare de o agresivă vulgaritate ; Abel, singur, își păstrează candoarea, dar modul său de a vedea lucrurile îl singularizează în așa măsură încît sinuciderea (fie ea și mascată) devine singura soluție de a încheia conturile cu lumea și cu sine.

Scanned with OKEN Scanner

Finalul piesei aduce însă o schimbare de perspectivă ; celelalte personaje își dezvăluie — tîrziu, poate, totuși, nu prea tîrziu — resursele, rezervele lor de omenie. Este, în orice caz, o trezire brutală la realitate, o asumare a propriei condiții ce implică eliminarea oricărei ambiguități și oricărei duplicități. Chiar și în deșertul de cenușă, pare să spună dramaturgul, viața este mai puternică decît moartea.

Este vorba, așadar, de o piesă cu adevărat modernă și actuală, prin deschiderile ei simbolice, prin forța parabolei, prin ingeniozitatea transformării și interpretării miturilor și — nu în ultimul rînd — prin excepționalele ei calități literare : replicile sînt de o coerență, de o cursivitate, de o, mai ales, naturalețe — care nu exclude, ci implică profunzimea — exemplare (justificînd o apropiere, la acest nivel, al scriiturii dramatice, de capodopera bekettiană *Așteptîndu-l pe Godot* și mai puțin — așa cum s-a spus — de teatrul lui Dürrenmatt). Iar regia Nicoletei Toia se află, să o spunem din capul locului, pe aceeași lungime de undă cu textul. Regia a tins — și bine a făcut — către esențializare, către maxima economie de mijloace ; dar cîtă putere de sugestie pot avea cîteva (simple ?) efecte sonore și de lumină ! Aceeași sobrietate expresivă caracterizează și decorurile concepute de arh. Nicolae Munteanu : cele cîteva obiecte din prim-planul scenei, resturi derizorii ale civilizației, par gata să fie înghițite de „valurile“ de cenușă, tot mai amenințătoare, din fundal. Fericit caz, așadar, de întîlnire între un text dramatic și o regie capabilă să-i pună în valoare, să-i sublinieze — pertinent — și să-i potențeze — inteligent — semnificațiile.

Întîlnire la care o contribuție substanțială își aduce și echipa de interpreți. În rolul tatălui, Teofil Vâlcu are o partitură de zile mari, pe care actorul o „acoperă“ în toată varietatea și complexitatea ei [...] Mai puțin „spectaculoase“, celelalte roluri își găsesc, fiecare, interpretul potrivit : Emil Coșeru (egal pe tot parcursul spectacolului) e un Cain dur și antipatic, Mircea Dascaliuc (mai epatant în prima parte) e un Abel hieratic și fragil, iar Mirela Gorea (ușor crispată la început) redă nuanțat evoluția Anei, pînă la izbucnirea răscolitoare din final.

Scanned with OKEN Scanner

Recenta premieră a Naționalului ieșean aduce pe scenă într-un spectacol în toate memorabil, una din cele mai valoroase opere ale dramaturgiei românești contemporane [...]

[*Teatrul*, XXV, nr. 6, iun. 1980, p. 31—32]

DUMITRU CHIRILĂ

„JOCUL VIEȚII ȘI AL MORȚII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ"

București

În dramaturgia lui Horia Lovinescu, drama de idei ocupă locul cel mai întins și cel mai imporant, chiar dacă uneori — cu precădere în perioada de început a activității sale literare — elementul psihologic părea predominant [...]

Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă ne propune o ipoteză cu grave reverberații în conștiință : elementul vital într-un spațiu catastrofic, trecut prin potopul de foc creat de civilizația contemporană pentru propria sa distrugere. În deșertul de cenușă astfel produs s-a mai păstrat o singură celulă de umanitate, o familie ce reproduce prin structura morală a componenților săi coordonatele esențiale ale defunctei societăți. Tatăl este un bătrîn vicios și poltron, lipsit de demnitate și de sentimentul valorilor. Fiii săi Abel și Ken (Cain) întruchipează pe de o parte aspirația spre puritate, spre perfecțiunea morală, proiecție a aspirațiilor ideale ale omului, cultivate pînă în imperiul sterilității ; pe de altă parte — existența instinctuală, agresivă pînă la amoralitate, dar vitală și virilă, capabilă nu numai de dominare, ci și de perpetuare. S-a mai atașat acestei entități mitice Ana, femeia menită să poarte rodul ce va însemna momentul adamitic al unei noi umanități.

Întîlnim în aceste personaje ipostazieri ale atitudinilor extreme ce domină existența umană. Cu oameni ca Abel catastrofa n-ar fi avut loc, pentru că piatra de boltă a existenței lor este bunătatea, sufletul lor — purificat prin lungi introspecții — a lepădat balastul instinc-

Scanned with OKEN Scanner

telor, rîvnind spre o existență edenică. În schimb, fără Cain viața nu s-ar mai perpetua. În lungile campanii, el a învățat nu numai să omoare, dar mai ales a învățat să nu vibreze la nici un sentiment, pînă și actul procreării fiind la el rezultatul unui instinct agresiv. Cuplul dihotomic al fraților pare să fie un motiv predominant în dramaturgia lui Horia Lovinescu : Petru și Matei în *Citadela sfărîmată*, Vlad și Toma din *Moartea unui artist*, Sergiu și Mihai din *Ultima cursă*, sau cuplul antinomic însă inseparabil al omului și umbrei sale (Manole-Elonam) din *Omul care și-a pierdut omenia*. De fiecare dată unul este purtător al armoniei și luminii, altul al tenebrelor demonice, căpătînd însă în *Jocul vieții și al morții*... o complexitate sporită, prin instabilitatea hotarului dintre bine și rău, prin contradicția dialectică încorporată în fiecare dintre cele două ipostaze. Atît puritatea incapabilă de a face rău speciei, dar și de a o perpetua, cît și agresivitatea ce declanșează catastrofa dar dispune și de capacitatea de a reînnoda firul existenței poartă plusurile și minusurile unor atitudini-limită ale contemporaneității. Acolada acestora este Tatăl. Lipsit de demnitate pînă la bufonadă, murdar în vorbă și în gînd, cu o atavică înclinație spre rău, el poartă în sine și o aspirație ancestrală spre pacea universală, visînd — în cele mai intime momente ale existenței sale — ținuturi paradisiace, în care leii dorm pe pîntecele căprioarelor, cenzurează asemenea gînduri taxîndu-le drept tîmpenii, dar nu poate scăpa de ele, pentru că sînt o emanație a însăși plămadei sale [...]

Oricît ar părea de straniu, dată fiind marea diferență de registru, piesa lui Lovinescu prezintă subterane raporturi de consubstanțialitate cu una dintre capodoperele dramaturgiei absurdului — *Tango*-ul lui Mrozek — determinate nu numai de unele elemente conflictuale, ci și de fondul ideatic : impactul dintre idealismul steril și pragmatismul agresiv. În timp ce dramaturgul polonez aruncă o lumină grotescă asupra societății într-un anumit grad al dezvoltării sale, la Lovinescu viziunea este gravă iar impactul se produce dincolo de o situație limită, pe tărîmul ireversibilității. Aici bufonada este rudimentul unei existențe pe cînd în piesa lui Mrozek este însuși modul de existență. De aceea aprecierea dată

Scanned with OKEN Scanner

de N. Manolescu *Jocului vieții și al morții...* — de apocalipsă bufonă — obligă la unele rezerve, adjectivul din această sintagmă căpătînd o pondere exagerată. Dealtfel spectacolul lui *Dan Micu* și jocul lui *George Constantin*, excelentul interpret al Tatălui, aduc corecțiile necesare. Bufonadele sfîrșesc prin a îngheța zîmbetul pe buze, atît personajului cît și spectatorului, iar cea mai mare dintre ele, crucificarea se convertește într-un grav simbol al sacrificiului fără eficiență. Existența celorlalte personaje este de la început pînă la sfîrșit gravă : atît tristețile ontologice ale lui Abel, născute din neputința de a nu fi pus lumea de acord cu propriile proiecții ideale, fin distilate de *Alexandru Repan*, cît și întruchiparea malefică, riguros articulată în sobra și exacta interpretare a lui *Ștefan Sileanu*. Iar *Dana Dogaru*, amestec de ingenuitate și etern feminin, a dat Anei putere de simbol al vieții. Însumînd aceste valori, spectacolul lui Dan Micu, în cadrul scenografic al lui *Mihai Mădescu*, a căpătat rezonanțe tragice, intense. Nu doar în momentele succesive ale dispariției personajelor [...]

[*Familia*, an 16 (116), nr. 1 (173), ian. 1980, p. 12]

NATALIA STANCU

„NOAPTEA UMBRELOR"

La teatrul „C. I. Nottara"

H. Lovinescu se arată intens preocupat în creația sa de capacitatea unor motive literare consacrate, remodelate de el de-a lungul unei lungi cariere artistice, de a surprinde devenirile și stările eroilor contemporaneității. Legată de un livresc superior și puternic filtrată de o dramatică experiență interioară, recurența motivelor este interesantă și în *Noaptea umbrelor*.

Găsim ca și în *Moartea unui artist*, de pildă, o imagine puternică a crizei creatorului. Motivul crizei lui Alex nu va întîrzia să se arate : el a acceptat ca un gest al său din studenție, cu grave consecințe, să fie asumat de

Scanned with OKEN Scanner

un altul, un prieten, Dan, care s-a declarat autorul gestului incriminat, înainte ca acesta să fie descoperit. Au trecut de atunci aproape douăzeci de ani... Vizita premonitorie a morții primită de Alex, întruchipată în fantasma unei femei fascinante care-și arată, o clipă, chipul, are ca efect (odată depășit momentul fricii) un catharsis psihic și declanșarea unui proces de trezire a conștiinței (Și iată reluarea uneia din temele piesei *Și eu am fost în Arcadia).* Această regăsire a identității și, implicit a demnității umane, presupune din partea lui Alex o lucidă și atotcuprinzătoare cunoaștere a esenței și devenirii sale. O incursiune în sine. O incursiune în trecut. Scriitorul se descoperă tot prin intermediul unor „vizitatori", în cele trei ipostaze complementare care l-au definit în timp și-l definesc încă : al tînărului însetat de absolut și schimbare, al unei ființe („feminine", zice H. Lovinescu), ce prețuiește mai presus de orice sentimentul și, în fine, al unui scriitor oportunist. El își cunoaște esența redescoperindu-și copilăria — ceea ce, iarăși, trimite cu gîndul la *Și eu am fost în Arcadia.*

[...] Piesa pendulează între imaginea obiectivă a unei crize cu un final pesimist și un mesaj mai tonic : ideea că sensul dezvăluirii adevărului în viață și în artă este evitarea repetării erorilor, perpetuării minciunii și lașității.

Dezvoltînd motivul „fraților" opuși și complementari, care transmit concluziile experienței lor femeii iubite (motiv central în *Jocul vieții și al morții*) glosînd cînd mai interesant, cînd mai banal pe marginea universului moral al lui Dostoievski, Lovinescu se va arăta preocupat aici de relația dintre vinovatul fără vină și victimizatul voluntar ; de tema răului și binelui și de cea a dramei accidentale ; a libertății absolute și necesității morale. Iată deci motive, idei capabile să alimenteze substanțial problematica unei piese și mă întreb dacă nu sînt chiar prea multe pentru o singură operă [...]

Cu toată diversitatea planurilor ficțiunii, ale celor temporale și epice, unele părți ale piesei ni s-au părut cam retorice, impresie provenită probabil și dintr-un anumit abuz de explicații [...] Piesa lui Horia Lovinescu aduce pe scenă un limbaj îngrijit, esteticește frumos, prin care rostește adevăruri tulburătoare.

Scanned with OKEN Scanner

La Teatrul „C. I. Nottara", *Noaptea umbrelor* a fost încredințată unei echipe pe care oricine ar considera-o o garanție sigură a succesului ; o echipă formată nu numai din actori de frunte, ci și din artiști îndelung și în repetate rînduri exersați, acomodați cu teatrul lui Horia Lovinescu : Gilda Marinescu, Alexandru Repan, Dorin Varga și alții — îndrumarea regizorală revenind unui artist cu vocația și știința rafinamentului „muzicii de cameră" : Dan Nasta.

Or, ceva s-a întîmplat, mai ales cu interpreții principali. Poate o oboseală în frecventarea acelorași tipuri de eroi, poate dorința de ridicare a textului la o putere mai înaltă decît era posibil ? Nu știu. Cert este că spectacolul nu se pare că reprezintă ceea ce numim o echipă de valorificare.

La ridicarea cortinei, la primele replici, montarea pare promițătoare. Decorul lui George Doroșenco e adecvat și util îmbinării de real și imaginar-fantastic. Interpretul unui rol episodic, al „îngerului revelator" — copilul I. Dogaru — e admirabil. Interpretul unui rol secundar, al cabanierului (Vasile Lupu) e corect și chiar expresiv. Alți interpreți ai unor partituri de același calibru (Eugenia Bădulescu, Constantin Brezeanu) sînt, evident, „în rol". La prima vedere, personajele principale au datele, au statura și profilul celor dorite de Lovinescu ; au distincție, mister, iar în cazul Gildei Marinescu — acea atractivitate și lipsă de vulgaritate pe care scriitorul o conferă eroinei prin replici, dar mai ales prin indicațiile din paranteze. Din păcate, tocmai la nivelul rolurilor celor mai importante și tocmai în miezul acestei „piese de cameră", care cerea autenticitate, adresă puternică, rafinament, simț al armoniei, „își bagă coada" (cum ar zice autorul) un demon al superficialității. Se trece prea ușor (rolul lui Alex) ori prea demonstrativ „frumos", „teatral", „patetic" (rolul lui Dan) pe lîngă marile momente și monoloage. Se joacă în genere (stări, relații, replici) exterior. Se vorbește parcă nu cu partenerii de dramă, ci cu spectatorii, către sală. Se frazează defectuos, se cîntă ciudat replica, se silabisesc straniu cuvintele (interpreta Gretei).

[*Scînteia*, L, nr. 11910, vineri, 5 dec. 1980, p. 4]

Scanned with OKEN Scanner

„NOAPTEA UMBRELOR"
(Teatrul Nottara)

[...] *Noaptea umbrelor* se caracterizează prin ceea ce în creațiile de înalt meșteșug artizanal constituie calitate fundamentală, învăluită în lipsă de ostentație, în firesc, în strict necesar : construcția simplă și rapidă, încheieturile suple și nescîrțiitoare ale acțiunii, instalarea rapidă și firească a conflictului, legătura subtilă între psihologia personajelor prezentului dramatic și rădăcinile anterioare — ades, foarte îndepărtate, în trecut — care dă eroilor, chiar dacă cunoscuți doar în scurtul răstimp al unei singure nopți, pluralitate în dimensiuni și trăsături, cum și densitate, volum, în portretul individual. Cine sînt eroii ? Care e acțiunea ? Scriitorul Alex și soția acestuia Greta se rătăcesc într-o izolată și pustie cabană de munte unde duc, cu ei, decepții tăinuite și reciproce învinovățiri nerostite, înfiripate și sporite, de-a lungul a vreo douăzeci de ani de căsnicie și de dragoste, nu chiar atent și adînc cercetată : între aceste decepții, prioritar ar putea să fie sentimentul ambilor, dar de asemeni neîmpărtășit că talentul creator al scriitorului ar fi cu desăvîrșire sleit, și că viitorul, în această direcție, nu mai poate fi decît o speranță deșartă. În această situație (existențială, cum le place multora să spună), se petrec două fapte decisive : scriitorul suferă un „preinfarct" [...] ; cei doi soți îl reîntîlnesc pe Dan, prieten, ca un frate, din anii adolescenței și studenției, de care i-a despărțit brutala și nedreapta arestare a acestuia, exact cu douăzeci de ani înapoi. Eliberat din temniță, acest Dan și-a găsit un rost, ca responsabil al singuraticei cabane, care convine de minune însingurării lui deliberate, despărțirii radicale de oameni și de viață, totalei împietriri sufletești la care l-a condus nemilosul și nedreptul trecut. După „preinfarct", Alex trece prin „noaptea umbrelor", proiecții fantastice ale trecutului său, care ar vrea, parcă, să-i spună că eșecul scriitoricesc, la care a ajuns, nu e decît suma unor eșecuri de viață, de ratări de sine, în toate etapele anterioare. Nopții umbrelor îi urmează minutul de ade-

Scanned with OKEN Scanner

văr : „vingt ans après", se va afla că suferințele lui Dan sînt rezultatul unui sacrificiu, pe care acesta l-a făcut pentru a salva pe prietenul său, ca și pe Greta, pentru a salva dragostea celor doi. Dar *în adevăr* l-a făcut oare din dragoste pentru prieten (care, trebuie știut, nu are nici o vină), sau din dragoste pentru femeie. Alex *pare* să bănuiască, Greta *pare* s-o descopere abia acum, Dan *pare* să mărturisească pe jumătate. O enormă imbricație de sentimente, împinsă, sau căutînd să se rezolve, în plan moral, un tumult al sufletelor, fără răspuns și liniștire, aceasta e drama, care se va sfîrși cu o nouă și fără întoarcere, despărțire. Dan refuză întoarcerea spre iubire, spre viață (Greta ar dori-o), iar Alex moare (aproape sub ochii noștri, „preinfarctul" abandonînd prefixul, și devenind infarct sadea). E drama unei crize a sufletelor — dacă nu chiar a unor suflete chinuite — criza în care sufletele își caută adevărul —, adevărul conștiinței personale, al vieții intime. Lovinescu consideră — și are perfectă dreptate — că însăși dezvăluirea crizei, cu toate elementele ei, e suficientă pentru a crea drama, și pentru a duce la deznodămînt, un deznodămînt dealtfel venit din afară ; lipsa unor răspunsuri răspicate, a unor adevăruri limpezi, nu dă, deloc, senzația unei frustrări a spectatorului, ci dimpotrivă, îl satisface, prin lipsa de pretenție atotștiutoare a scriitorului, într-un domeniu atît, atît de delicat...

...Mai ales că Lovinescu știe să prelungească (este unul dintre cei care știu s-o facă, foarte bine) firele afectivității intime, dincolo de sfera — extrem de complicată, dar, în definitiv, cu conținut minor — a analizei lor, și să le lege, cu noduri strînse dar aproape invizibile, de fondul unor idei mari, de interes general și de permanentă nestinsă rezonanță : libertate, dreptate, destin individual și destin colectiv, izolare, însingurare și singurătate, toate acestea constituie un temei solid pentru neîncetata dezbatere [...]. Prin aceasta, *Noaptea umbrelor,* dramă de singurătăți și de singurătate, care se petrece în vîrf de munte, nu este totuși o dramă din... Sirius.

Periodic, — dar cam rar, după părerea și gustul nostru — ne reîntîlnim cu Dan Nasta, ca regizor, și numele lui ne dă siguranța prealabilă, că nu vom asista la un spectacol de superficialitate teribilistă, cu „fițăraie" și

cu „praf în ochi", fără însă a fi lipsiți de surpriza și chiar de șocul unei cercetări de adîncime, a unei analize minuțioase și, totodată, a unei imagini organice a omului și faptului de viață. Cu toate ne-am ales într-un spectacol sobru, dar liber, cu oameni care-și caută adevărul numai pe linia umanității lor specifice, în jocul bine echilibrat al sincerității și simulației, al interiorizării ambigue și al exploziei furioase. Spectacol, în același timp, suplu, care dă senzația dinamicului (deși, drama este prea mult, uneori — de dialog și de dezbatere), a vitezei, și chiar a „loviturii".

Într-o împletire perfect horialovinesciană și dannastiană, interpretarea s-a afirmat, așa cum trebuia, la un nivel înalt, căutînd colaborarea, nu reliefările. Căci în cele trei, numai trei roluri principale, dar de importanță egală, am văzut pe : Dorin Varga, în rolul scriitorului Alex, firesc, verosimil, deci convingător, dar, parcă, nu destul de atent la glasul morții, mai ales în partea a doua ; pe Alexandru Repan în rolul lui Dan, care, el m-a convins mai puțin decît de obicei, din cauză că, în cursul cunoscutei lui exprimări lucid-visătoare, s-a lăsat întrerupt de unele explozii verbal-declamatoare, care nu i se potrivesc ; Gilda Marinescu, actriță admirabilă [...]

[*România liberă*, XXXVIII, nr. 11231, vineri, 5 dec. 1980, p. 2]

Scanned with OKEN Scanner

TABEL BIBLIOGRAFIC

1917 — La 28 august se naşte la Fălticeni Horia Lovinescu, nepot de frate al criticului Eugen Lovinescu. Termină liceul în acelaşi oraş, după care pleacă la Bucureşti pentru a urma Facultatea de litere şi filosofie.

1946 — Obţine titlul de doctor în litere şi filosofie la Universitatea din Iaşi cu o lucrare asupra poeziei lui Arthur Rimbaud, care va primi un premiu al Cenaclului „Sburătorul", reluat temporar după moartea lui Eugen Lovinescu. Teza va fi publicată mult mai tîrziu, sub titlul *Rimbaud* (Bucureşti, Editura Univers, 1981).
Pînă la debut colaborează la radio cu reportaje, scenarii şi montaje literare.

1953 — Revista *Viaţa Românească* îi publică prima piesă, *Lumina de la Ulmi*, care se va juca pe scena Teatrului Municipal din Bucureşti, la 23 decembrie. Piesa obţine Premiul de stat.

1954 — Îi apare în volum piesa de debut.

1955 — Publică *Citadela sfărîmată*, pentru care primeşte Premiul de stat. La 12 aprilie are loc premiera piesei, la Teatru Naţional din Bucureşti. Tot acum îi apare în volum piesa *Oaspetele din faptul serii*.

1956 — Apare piesa *Elena*.

1957 — I se publică *Hanul de la răscruce* care se şi reprezintă în premieră, la 8 februarie, pe scena Teatrului Municipal din Bucureşti.

1958 — Publică piesa *O întîmplare*, jucată în acelaşi an de secţia germană a Teatrului de stat din Sibiu.

Scanned with OKEN Scanner

1959 — Apar în volume piesele *Surorile Boga*, *...Şi pe strada noastră*. Prima piesă va fi reprezentată la 3 aprilie pe scena Teatrului de stat din Constanţa. În colaborare, traduce din limba rusă *În numele revoluţiei* de M. Şatrov.

1960 — Devine directorul Teatrului „Nottara", la conducerea căruia se află şi astăzi.

1961 — Apar traduceri din opera sa în limbi străine. El însuşi va traduce în colaborare *Mica balerină* de M. Şizova şi *Cîntecul vîntului* de A. Veiţler şi Al. Mişdrin. Colaborează în presă cu eseuri, mărturisiri şi articole ideologice.

1962 — La 22 septembrie are loc premiera piesei *Febre*, la Teatrul Naţional I. L. Caragiale" din Bucureşti. Publică piesa *Revederea*.

1963 — Apare, la Editura pentru literatură, prima antologie din creaţia sa, intitulată *Teatru*. Tot acum îi apare la Havana un volum selectiv.

1964 — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" reprezintă în premieră, la 15 aprilie, *Moartea unui artist*, piesă ce va intra în manualele şcolare, devenind, pentru o bună perioadă de vreme, emblema teatrului lovinescian. Piesa marchează „clasicizarea" dramaturgiei lui Horia Lovinescu.

1965 — Teatrul „Nottara" prezintă, în premieră, la 6 octombrie, piesa *Omul care şi-a pierdut omenia*.

1967 — Publică un nou volum antologic din creaţia sa. Scrie piesa *Petru Rareş*, jucată, la 22 aprilie, de către Teatrul „Nottara".

1968 — Scrie piesa *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*. În revista *Teatrul* nr. 4 publică piesa *O casă onorabilă*, a cărei premieră va avea loc în acelaşi an la Teatrul „Nottara".

1969 — Au loc premierele pieselor *Al patrulea anotimp*, la 5 noiembrie, pe scena Teatrului Naţional „I. L. Caragiale", şi *Primăvară tîrzie*, la Teatrul „Matei Millo" din Timişoara.

1971 — Două apariţii editoriale: *Şi eu am fost în Arcadia* şi un nou volum de *Teatru*. Teatrul „Nottara", prezintă în premieră piesa *Şi eu am fost în Arcadia*, la 21 ianuarie, care, în urma unor

Scanned with OKEN Scanner

turnee, va înregistra ecouri favorabile în presa iugoslavă, franceză și portugheză. Obține, pentru aceeași piesă, Premiul Uniunii Scriitorilor pe anul 1971. Tot acum are loc, pe scena aceluiași teatru, la 15 aprilie, premiera piesei *Omul care...*

1972 — Scrie două piese într-un act, pentru amatori, *Maria* și *Adolescentul*, reprezentate la Teatrul de stat din Arad.

1973 — Apare un nou volum antologic, la Editura Eminescu.

1974 — Pe scena Teatrului „Nottara" are loc premiera a două piese: *Paradisul*, la 12 ianuarie, și *Ultima cursă*, la 2 decembrie.

1975 — Apare în volum *Moartea unui artist.*

1976 — Publică în volum piesa *Ultima cursă*, un experiment în linia teatrului epic.

1977 — Teatrul „Nottara" reprezintă în premieră piesa *Patima fără sfîrșit (Sîngele)*, la 27 februarie, iar Teatrul Național din Cluj-Napoca, piesa *Autobiografie*, la 15 septembrie. Prima piesă obține Premiul Festivalului Național „Cîntarea României" Apare în volum piesa într-un act *Adolescentul.*

1978 — Publică în volum o nouă piesă într-un act, *Picu*, și o antologie de *Teatru*, în două volume. Are loc premiera piesei *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* pe scena Teatrului „Nottara", la 23 mai. Piesa se bucură de un succes fără precedent, fiind calificată de critică drept apogeul dramaturgiei lovinesciene. Spectacolul, în regia lui Dan Micu, obține Premiul criticii teatrale și Premiul Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, *ex aequo* cu *Furtuna*, regizată de Liviu Ciulei.

1980 — Publică în revista *Teatrul* nr. 2 piesa *Noaptea umbrelor*, a cărei premieră va avea loc în același an, la 25 noiembrie, pe scena Teatrului „Nottara". Obține un nou premiu în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României".
A fost decorat, ca scriitor, cu Ordinul „Meritul cultural", Ordinul Muncii, Ordinul „Steaua Republicii" și cu alte medalii. A fost vicepreședintele secției române a PEN Clubului, vicepreședinte al Asociației „România", de două ori membru în biroul Uniunii Scriitorilor. În prezent, este membru în Consiliul Uniunii Scriitorilor.

Scanned with OKEN Scanner

În calitate de vicepreşedinte al Secţiei române a PEN Clubului, a participat la diverse congrese şi conferinţe la New York, Stockholm, Viena, Haga, Abidjan, Oslo, precum şi la alte congrese internaţionale cu profil diferit, la Budapesta, Varşovia şi Geneva.

Piesele lui Horia Lovinescu au fost jucate în U.R.S.S., China, S.U.A., Franţa, Ungaria, R.D.G., Bulgaria şi Cehoslovacia. Trei dintre piesele sale, *Febre*, *Citadela sfărîmată* şi *Omul care...* au fost ecranizate.

Este autorul a două scenarii de film: *Meandre* şi *Bancnota de 100 de lei*.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

I. OPERA

1. *Lumina de la Ulmi*, Bucureşti, ESPLA, 1954
2. *Citadela sfărîmată*, Bucureşti, ESPLA, 1955
3. *Ein nächtlicher Gast*. Übersetzung aus dem Rumänischen H. David, Bukarest, 1955, Verlag des Zentralrats der Geverkschaften
4. *Estéli vendég*, Bukarest, A Szakszervezetek Központi Tanácsának könyvkiadója, 1955
5. *Oaspetele din faptul serii*, Bucureşti, ECCS, 1955
6. *Elena*, Bucureşti, ESIP, 1956
7. *Emberség*, Bukarest, ESIP, 1956
8. *A lerombolt fellegár*. Forditotta Grédo Iózsef, Bukarest, Állami Irodalmi és Müvészeti Kiadó, 1956
9. *Hanul de la răscruce*, Bucureşti, ESPLA, 1957
10. *O întîmplare*, Bucureşti, ESDP, 1958
11. *Estéli történet*, Bukarest, Tamügyi és Pedagógiai Kiadó, 1958
12. *...Şi pe strada noastră*, Bucureşti, ESIP, 1959
13. *Surorile Boga*, Bucureşti, Litografia şi Tipografia Învăţămîntului, 1959
14. *Piros hajnal*, Bukarest, Nyomtatványok és Kiadváryok Állami, 1959
15. *Razrusennaia citadel' ili v dome gospodina Dragomirescu*, Buharest, Izdatel'stvo Meridiany, 1960.
16. *Sestry Bogan*, Buharest, Izdatel'stvo Meridiany, 1961
17. *Revederea*, Bucureşti, EPL, 1962
18. *Teatru*, Bucureşti, EPL, 1963
19. *Teatru*, Bucureşti, EPL, 1967
20. *Şi eu am fost în Arcadia*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971
21. *Teatru*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971
22. *Teatru*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973

Scanned with OKEN Scanner

23. *Moartea unui artist*, București, Editura Eminescu, 1975
24. *Ultima cursă*, București, Editura Eminescu, 1976
25. *Adolescentul*, București, Editura Eminescu, 1977
26. *Picu*, București, Editura Eminescu, 1978
27. *Teatru*, vol. I, II, București, Editura Eminescu, 1978 (seria „Teatru comentat")
28. *Rimbaud*, București, Editura Univers, 1981.

II. TRADUCERI

1. M. Șatrov, *În numele revoluției*, București, Litografia și Tipografia Învățămîntului, 1959. Traducere de Horia Lovinescu (în colab.)
2. M. Șizova, *Mica balerină*, București, Editura Tineretului, 1961
3. Andrei Veițler și Alexandr Mișdrin, *Cîntecul vîntului*, București, Litografia și Tipografia Învățămîntului, 1961. Traducere de Horia Lovinescu (în colab.)

III. ARTICOLE, MĂRTURISIRI, INTERVIURI

1. *Problema esențială : stilul*, în *Teatrul*, nr. 1/1957, p. 54—55
2. *Despre piesele într-un act*, în *Îndrumătorul cultural*, nr. 19/1957, p. 50—51
3. *[Despre actualitate și reînnoirea teatrului]*. Interviu realizat de Eugen Luca, în *Contemporanul*, nr. 8/1958, p. 1
4. *Noul : nu de la formă*, în *Teatrul*, nr. 1/1960, p. 76—77
5. *Pe măsura epocii*, în *Teatrul*, nr. 5/1960, p. 12—14
6. *Despre creație*, în *Gazeta literară*, nr. 50/1961, p. 7
7. *Teatrele și dramaturgii*, în *Contemporanul*, nr. 6/1962, p. 4
8. *[Conflictul dramatic]*, în *Teatrul*, nr. 12/1962, p. 54—61
9. *Teatru și stil*, în *Gazeta literară*, nr. 14/1963, p. 1, 6
   Reprodus în *Misiunea scriitorului contemporan*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 205—208
10. *Funcția socială a teatrului*, în *Contemporanul*, nr. 47/1963, p. 4
11. *Un motiv shakespearean fundamental*, în *Gazeta literară*, nr. 19/1964, p. 8
12. *[De vorbă cu Horia Lovinescu]*, în *Scînteia tineretului*, nr. 4662/1964, p. 3
13. *[Umanismul nou în dramaturgie]*. Convorbire realizată de T. Z., în *Teatrul*, nr. 6/1964, p. 64—68
14. *[Interviu cu Horia Lovinescu]*, în *Luceafărul*, nr. 24/1964, p. 10

Scanned with OKEN Scanner

15. *Gîndire artistică și căutări creatoare*, în *Secolul 20*, nr. 1/1965, p. 139—143
16. *[Rolul teatrului în lumea contemporană]*. Anchetă I.T.I., în *Teatrul*, nr. 4/1965, p. 29—34
17. *Criticul, critica și autorul*, în *Lupta de clasă*, nr. 5/1965, p. 91—96
18. *[Despre film și contemporaneitate]*. Interviu realizat de Eva Sîrbu, în *Cinema*, nr. 5/1965, p. 2—3
19. *„Artistul" infatuat. Moravuri*, în *Scînteia*, nr. 6645/1965, p. 4
20. *[Pornind de la unele probleme ale contemporaneității]*. Interviu realizat de Boris Buzilă, în *România liberă*, nr. 6432/1965, p. 2
21. *Accesibilitatea lui Beckett*, în *Secolul 20*, nr. 7—8/1965, p. 137—138.
22. *[Cu Horia Lovinescu despre necesitatea adevărului exprimat]*. Interviu realizat de George Banu, în *Scînteia tineretului*, nr. 5097/1965, p. 2
23. *[Despre metaforă, concret istoric și general uman, climat literar și altele]*. Interviu realizat de Toma George Maiorescu, în *Contemporanul*, nr. 42/1965, p. 1—2
24. *[Național și universal în teatru]*. Interviu realizat de Miron Florian, în *Ramuri*, nr. 10/1965, p. 8—9
25. *[Paralelismul rămînerii în urmă]*. Interviu, în *Scînteia tineretului*, nr. 5205/1966, p. 2
26. *Busola în cultură*, în *Scînteia*, nr. 6932/1966, p. 1, 3
27. *[Interviu cu Horia Lovinescu]*. Realizat de Mihai Bujeniță, în *Contemporanul*, nr. 40/1966, p. 1, 4
28. *[Observația socială în creația artistică]*. Anchetă realizată de Valeriu Râpeanu, în *Scînteia*, nr. 7147/1966, p. 4
29. *Obsesia de a părea modern*, în *Scînteia*, nr. 7171/1966, p. 1, 5
30. *Reabilitarea unei noțiuni filosofice*, în *Scînteia*, nr. 7190/1966, p. 1—2
31. *Diatribă împotriva placidității*, în *Scînteia*, nr. 7245/1967, p. 1, 5
32. *[De vorbă cu dramaturgul Horia Lovinescu]*, în *Luceafărul*, nr. 8/1967, p. 1, 7
33. *[Interviu cu dramaturgul Horia Lovinescu despre generația tînără și frămîntările ei]*. Interviu realizat de George Ruță, în *Viața studențească*, nr. 10/1967, p. 3
34. *De ce am scris drama „Petru Rareș"*, în *Magazin istoric* nr. 2/1967, p. 84—85
35. *[Istoria — obiect al literaturii]*. Anchetă, în *Luceafărul*, nr. 24/1967, p. 4—5
36. *[Cultura artistului contemporan]*. Masă rotundă organizată de Dorian Costin, în *Scînteia*, nr. 7382/1967, p 4

Scanned with OKEN Scanner

37. *[Simultan literar cu Horia Lovinescu].* Interviu realizat de Maria Luiza Cristescu, în *Amfiteatru,* nr. 18/1967, p. 298
38. Într-o seară a dispărut „cutia cu iluzii"..., în *Scînteia tineretului,* nr. 5800/1968, p. 3
39. *[Despre regizor-text; clasic și modern; teatru bulevardier; experiment și „stimularea creației"]* în *Gazeta literară,* nr. 13/1968, p. 1, 6
40. *[Valoarea și limitele experimentului].* Interviu realizat de Florin Mugur, în *Gazeta literară,* nr. 29/1968, p. 6
41. *[Unde se află sursa noului în artă].* Anchetă realizată de Sorin Movileanu, în *Scînteia,* nr. 7871/1968, p. 1
42. *[Dramaturgia marilor adevăruri umane],* în *România liberă,* nr. 7475/1968, p. 2
43. *„A fi dramaturg, a fi director, a-i reprezenta pe alții, a face față criticii — iată întrebările...".* în *România literară,* nr. 17/1970, p. 28
44. *Fidel mie însumi",* în *Contemporanul,* nr. 45/1970, p. 4
45. *Nu există critici, ci cronici.* Interviu realizat de Florin Colonaș, în *Astra,* nr. 12/1970, p. 13
46. *[Proiecte literare].* Interviu realizat de Al. Raicu, în *România literară, nr.* 24/1971, p. 2
47. *Pînă la mareșalul Shakespeare,* în *Contemporanul,* nr. 7/1972, p. 1, 9
48. *[Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia].* Interviu realizat de Ileana Corbea, în *Astra,* nr. 5/1972, p. 1, 14. Reprodus în Ileana Corbea și Nicolae Florescu, *Biografii posibile,* București, Editura Eminescu, 1973, p. 117—125
49. *Condiția scriitorului de teatru,* în *Teatrul,* nr. 5/1972, p. 7—8
50. *Relația om-istorie,* în *Teatrul,* nr 7/1972, p. 54—55
51. *[Interviu cu Horia Lovinescu].* Realizat de Liliana Moldovan, în *Tribuna,* nr. 40/1972, p. 10
52. *Teatrul politic.* Interviu realizat de Adrian Țiroiu, în *Contemporanul,* nr. 43/1972, p. 4
53. *Libera circulație a ideilor,* în *Tribuna României,* nr. 11/1973, p. 3
54. *Puterea artei,* în *Contemporanul,* nr. 39/1973, p. 1, 8
55. *Conștiința demnității. Personaj și modă în teatru,* în *Scînteia tineretului,* nr. 7668/1974, p. 1—2
56. *Mă consider un autor al actualității.* Interviu realizat de Dan Manolescu, în Argeș, nr. 7/1974, p. 10
57. *Teatrul politic contemporan,* în *Teatrul,* nr. 7/1975, p. 9—12
58. *Teatrul politicii majore,* în *Contemporanul,* nr. 39/1975, p. 9
59. *Istorie și artă,* în *Scînteia,* nr. 11023/1978, p. 1
60. *[Prolog în fața cortinei]. Cu Horia Lovinescu, directorul Teatrului „Nottara",* în *Contemporanul,* nr. 37/1978, p. 9

Scanned with OKEN Scanner

61. *Promovarea dramaturgiei originale*, în *România liberă*, nr. 10490/1978, p. 2
62. *O propunere concretă*, în *România literară*, nr. 5/1978, p. 8
63. *Teatrul de poezie*, în *România literară*, nr. 42/1978, p. 16
64. *[Eficiența formativă a teatrului]. Convorbire cu dramaturgul Horia Lovinescu, directorul Teatrului „Nottara"*. Interviu de Florica Ichim, în *România liberă*, nr. 10800/1979, p. 2
65. *Epocă de rodnice împliniri*, în *România liberă*, nr. 11009/1980, p. 1

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE CRITICE

I. COMENTARII CRITICE

1. Atanasiu, Victor, *Momentul incertitudinii*, în *Luceafărul*, nr. 2/1974, p. 7
2. Bălan, Ion Dodu, *Teatrul lui Horia Lovinescu*, în *România liberă*, nr. 8944/1973, p. 2. Reprodus în *Artă și ideal*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 153—155
3. Bărbuță, Margareta, *Un dramaturg creator de roluri: Horia Lovinescu*, în *Tribuna*, nr. 18/1978, p. 4
4. Botez, Mihai, *Horia Lovinescu*, în *Luceafărul*, nr. 12/1968 p. 7
5. *Idem*, *Horia Lovinescu: „Teatru"*, în *Luceafărul*, nr. 24/1963, p. 2.
6 Brădățeanu, Virgil, *Horia Lovinescu*, în *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 150—173
7. Brumaru, A. I., *Teme în dramaturgia lui Horia Lovinescu*, în *Astra*, nr. 1/1973, p. 10
8. Căliman, Călin, *Simfonii și simfoniete ale destinului*, în *Teatrul*, nr. 8/1968, p. 88—90
9. Căprariu, Al., *O întîmplare*, în *Tribuna*, nr. 3/1959, p. 10
10. *Idem*, *Un dramaturg contemporan*, în *Tribuna*, nr. 1/1964, p. 3
11. Ciopraga, Const., *Despre construcția eroilor din „Citadela sfărîmată"*, în *Iașul literar*, nr. 12/1955, p. 88—92
12. Crohmălniceanu, Ov. S., *Noi talente în dramaturgie*, în *Cronici literare (1954—1956)*, București, ESPLA, 1957, p. 280—313
13. Cubleșan, Constantin, *Teatrul crizelor de valoare umană*, în *Teatrul Istorie și actualitate*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979, p. 157—161
14. Dimisianu, G., *Horia Lovinescu: „Teatru"*, în *Romanian Review*, nr. 2/1964, p. 92—93
15. Duță, Marcel, *Istorie și destin individual în dramaturgia lui Horia Lovinescu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tomul 18, nr. 3/1969, p. 475—483

Scanned with OKEN Scanner

16. Elvin, B., *Idei și personaje în teatrul lui Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, nr. 1/1964, p. 65—68
17. Faifer, Florin, *Horia Lovinescu*, în *Iașul literar*, nr. 4/1968, p. 36—39
18. *Idem*, *„Jocul vieții și al morții" în dramaturgia lui Horia Lovinescu*, în *Cronica*, nr. 45/1973, p. 4, 13
19. Gană, George, *Cîteva cuvinte despre „Surorile Boga"*, în *Gazeta literară*, nr. 1/1960, p. 3
20. Genoiu, George, *Horia Lovinescu: „Teatru"*, în *Atenеu*, nr. 5/1963, p. 8
21. Georgescu, G., *Două piese pentru amatori*, în *Albina*, nr. 961/1966 p. 2
22. Ghițulescu, Mircea, *Un clasic neliniștit*, în *Steaua*, nr. 7/1976, p. 14—15
23. Gîtză, Letiția, *Note pe marginea dramaturgiei lui Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, nr. 9/1957, p. 65—68
24. Iorgulescu, Mircea, *Un teatru al speranțelor și al citadelelor sfărîmate*, în *Teatrul*, nr. 11/1979, p. 22—23
25. Macovei, Zaharia, *Moartea unui artist*, în *Familia*, nr. 2/1971, p. 12—13
26. Manițiu, Ion, *Antireportericismul teatrului lui Horia Lovinescu*, în *Gong*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 157—160
27. Manolescu, Nicolae, *Horia Lovinescu între teză și realism dramatic*, în *Luceafărul*, nr. 37/1968, p. 7
28. *Idem*, *Apocalipsa bufonă*, în Horia Lovinescu, *Teatru*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1978, p. 145—147
29. Mancaș, Mircea, *Horia Lovinescu, „Teatru"*, în *Teatrul* nr. 12/1978, p. 87—88
30. Maxim, Ion, *Horia Lovinescu: „Și eu am fost în Arcadia"*, în *Orizont*, nr. 6/1971, p. 55—58
31. Mîndra, V., *Între tragedie și melodramă*, în *Gazeta literară*, nr. 2/1965, p. 7
32. *Idem*, *Însemnări despre teatrul lui Horia Lovinescu*, în *Viața Românească*, nr. 10/1964, p. 3
33. *Idem*, *[Horia Lovinescu]*, în *Jocul situațiilor dramatice*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 121—123
34. Oproiu, Ecaterina, *Dramatism cerebral sau seducția laboratorului*, în *Teatrul*, nr. 4/1957, p. 17—22
35. Paraschivescu, Constantin, *Marginalii la teatrul lui Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, nr. 10/1973, p. 51—53
36. Piru, Al., *[Teatrul lui Horia Lovinescu]*, în *Ramuri*, nr. 5/1971, p. 11

Scanned with OKEN Scanner

37. Popa, Marian, *Horia Lovinescu*, în *Dicționar de literatură română contemporană*, București, Editura Albatros, 1977, p. 317—318
38. Popescu, Radu, *Și eu am fost în Arcadia!*, în *România liberă*, nr. 8166/1971, p. 2. Reprodus în *Cronici dramatice*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 52—56
39. Popovici, Ileana, *Schiță subiectivă pentru un portret al dramaturgului Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, nr. 7/1974, p. 19—22
40. Radian, Sanda, *Șase autori în căutarea unui personaj*, în *Teatrul*, nr. 4/1957, p. 23—25
41. Râpeanu, Valeriu, *„Surorile Boga" de Horia Lovinescu*, în *Noi și cei dinaintea noastră*, București, EPL, 1966, p. 187—190
42. Râpeanu, Valeriu, *Fruitful quest*, în *Romania today*, nr. 2/1968, p. 15—16
43. Râpeanu, Valeriu, *Horia Lovinescu*, în *3 dramaturgi contemporani*, studiu introductiv și note de Valeriu Râpeanu, București, Editura Albatros, 1976, p. 194—197
44. Silvestru, Valentin, *Horia Lovinescu*, în *Clio și Melpomena*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 72—74
45. Șelmaru, Traian, *Schiță pentru un portret literar. Horia Lovinescu*, în *Contemporanul*, nr. 9/1968, p. 4
46. Ștefănescu, Alex., *Horia Lovinescu sau teatralitatea teatrului*, în *Preludiu*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 227—232
47. Țeposu, Radu G., *Horia Lovinescu*, în *Scriitori români*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 300—301
48. Vartic, Ion, *Horia Lovinescu și conceptul de „om sfîrșit"*, în *Ramuri*, nr. 6/1980, p. 15
49. Vitner, Ion, *Eroul complex*, în *Gazeta literară*, nr. 5/1965, p. 6
50. Vlad, Ion, *Horia Lovinescu*, în *Tribuna*, nr. 28/1958, p. 7, 10
51. Zotta, Al. *Piesa istorică și diversificarea expresiei*, în *Steaua*, nr. 12/1976, p. 4

II. CRONICI DRAMATICE

a) Lumina de la Ulmi

1. Fredanov Beate, *Dramaturgia noastră s-a îmbogățit cu un nou scriitor*, în *Teatru și muzică*, nr. 1/1955, p. 4—5

b) Citadela sfărîmată

1. Ardeleanu, Virgil, în *Steaua*, nr. 11/1963, p. 87—89
2. Chirilă, Dumitru, în *Familia*, nr. 5/1979, p. 12

Scanned with OKEN Scanner

3. Dumitrescu, Valentin, în *Luceafărul*, nr. 25/1979, p. 4
4. Fodor, Zeno, în *Tribuna*, nr. 42/1958, p. 10
5. Iosif, Mira, în *Teatru*, nr. 5/1979, p. 39—40
6. Lazăr, Ioan, în *România literară*, nr. 24/1979, p. 16
7. Mîndra, V., în *Gazeta literară*, nr. 39/1955, p. 3
8. N[arti], A[na] M[aria], în *Teatrul*, nr. 11/1965, p. 75—77
9. Nedelcu, Mirela, în *Contemporanul*, nr. 47/1965, p. 4
10. Oproiu, Ecaterina, în *Teatrul*, nr. 4/1957, p. 17—22
11. Paraschivescu, C., în *Contemporanul*, nr. 25/1965, p. 5
12. Rusu, Ilie, în *Teatrul*, nr. 12/1964, p. 79—81
13. Şelmaru, Traian, în *Scînteia*, iunie, 1955
14. Şelmaru, Traian, în *Informaţia Bucureştiului*, 25 ian./1971

c) Hanul de la răscruce

1. Alexandru, C., în *Familia*, nr. 10/1969, p. 19
2. Barbu, N., în *Cronica*, nr. 14/1967, p. 4
3. Carandino, N., în *Autori, piese, spectacole*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1973, p. 43—44
4. Covaci, Al., în *Tribuna*, nr. 52/1969, p. 7
5. Faur, Sanda, în *Scînteia tineretului*, nr. 2445/1957, p. 2
6. Ghiţulescu, Mircea, în *Steaua*, nr. 6/1976, p. 58—59
7. Kivu, Dinu, în *Teatrul*, nr. 3/1967, p. 95—97
8. Lazăr, Monica, în *Tribuna*, nr. 34/1957, p. 11
9. Mîndra, V., în *Gazeta literară*, nr. 18/1957, p. 4
10. Oproiu, Ecaterina, în *Teatrul*, nr. 4/1957, p. 17—22
11. Popescu, Radu, în *România liberă*, nr. 6938/1967, p. 2
12. Silvestru, Valentin, în *Contemporanul*, nr. 7/1967, p. 4—5
13. Sîrbu, I. D., în *Tînărul scriitor*, nr. 4/1957, p. 73—76
14. Vianu, Tudor, în *Contemporanul*, nr. 7/1957, p. 2

d) O întîmplare

1. Ducea, Valeria, în *Teatrul*, nr. 10—11/1958, p. 109—110

e) Surorile Boga

1. Alexandrescu, Mircea, în *Teatrul*, nr. 9/1959, p. 36—40
2. *Idem*, în *Teatru*, nr. 11/1959, p. 66—69
3. Ariton, Voichiţa, în *Munca*, nr. 7450/1961, p. 2
4. Barbu, N., în *Iaşul literar*, nr. 10/1959, p. 95—102
5. Băleanu, Andrei, în *Informaţia Bucureştiului*, nr. 1875/1959, p. 2

Scanned with OKEN Scanner

6. *Idem*, în *Scînteia*, nr. 4615/1959, p. 2
7. Căliman, Călin, în *Contemporanul*, nr. 39/1964, p. 4—5
8. Constantinescu, Ovidiu, în *Viața Românească*, nr. 12/1971, p. 102—105
9. Faur, Sanda, în *Flacăra*, nr. 44/1971, p. 13
10. Friduș, Al. I., în *Cronica*, nr. 46/1971, p. 4
11. Gal, Silviu, în *Teatrul*, nr. 9/1959, p. 38—40
12. Genoiu, George, în *Teatrul de toate zilele*, Iași, Editura Junimea, 1980, p. 130—133
13. Gheorghiu, Mihnea, în *Contemporanul*, nr. 35/1959, p. 4
14. Iosif, Mira, în *Teatrul nostru cel de toate serile*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 21—24
15. Lupu, Mihai, în *Informația Bucureștiului*, nr. 1930/1959, p. 2
16. Mandric, Emil, în *Teatrul*, nr. 11/1959, p. 69—72
17. Mîndra, V., în *Gazeta literară*, nr. 41/1959, p. 3
18. Paraschivescu, C., în *Contemporanul*, nr. 16/1959, p. 4
19. *Idem*, în *Teatrul*, nr. 10/1971, p. 60
20. Pîrvu, N., în *Tribuna*, nr. 41/1960, p. 10
21. Pîrvulescu, Mariana, în *România* liberă, nr. 4542/1959, p. 2
22. Popescu, Radu, în *România liberă*, nr. 4638/1959, p. 2
23. Potra, Florian, în *Teatrul*, nr. 5/1962, p. 43—48
24. Râpeanu, Valeriu, în *Luceafărul*, nr. 10/1959, p. 10
25. Sadoveanu, I. M., în *Gazeta literară*, nr. 35/1959, p. 7
26. Silvestru, Valentin, în *Caligrafii pe cortină*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 133—136
27. Țoca, Mircea, în *Tribuna*, nr. 43/1964, p. 11

f) Febre

1. Barbu, N., în *Iașul literar*, nr. 9/1962, p. 71—75
2. Căliman, Călin, în *Contemporanul*, nr. 28/1962, p. 4
3. Căprariu, Al., în *Gazeta literară*, nr. 28/1962, p. 7
4. Iacoban, M. R., în *Tribuna*, nr. 48/1962, p. 11
5. Manițiu, Ion, în *Tribuna*, nr. 28/1962, p. 11
6. Mîndra, V., în *Gazeta literară*, nr. 40/1962, p. 7
7. Nicolau, Florian, în *Teatrul*, nr. 12/1962, p. 73—75
8. *Idem*, în *Teatrul* nr. 8/1962, p. 73—75
9. Săraru, Dinu, în *Luceafărul*, nr. 19/1962, p. 9
10. Silvestru, Valentin, în *Contemporanul*, nr. 40/1962, p. 4
11. Tertulian, N., în *Viața Românească*, nr. 11/1962, p. 138—142

Scanned with OKEN Scanner

g) Moartea unui artist

1. Băleanu, Andrei, în *Scînteia*, nr. 6256/1964, p. 2
2. Florea, Mihai, în *Luceafărul*, nr. 22/1964, p. 10
3. Ichim, Florica, în *Munca*, nr. 5880/1966, p. 2
4. Iosif, Mira, în *Teatrul*, nr. 6/1964, p. 69—75
5. *Idem*, în *Teatrul*, nr. 1/1967, p. 52—54
6. Maniţiu, Ion, în *Viaţa militară*, nr. 6/1965, p. 31
7. Nadin, Mihai, în *Astra*, nr. 3/1967, p. 14
8. Pîrvulescu, Mariana, în *România liberă*, nr. 6091/1964, p. 2
9. Popescu, Radu, în *Magazin*, nr. 342/1964, p. 8
10. Săraru, Dinu, în *Gazeta literară*, nr. 20/1964, p. 6
11. Şelmaru, Traian, în *Contemporanul*, nr. 20/1964, p. 4
12. Velehola, Nina, în *Contemporanul*, nr. 22/1967, p. 4
13. Vitner, Ion, în *Gazeta literară*, nr. 5/1965, p. 6

h) Omul care şi-a pierdut omenia

1. Biberi, Ion, în *Gazeta literară*, nr. 4/1966, p. 6
2. Pascadi, Ion, în *Scînteia tineretului*, nr. 5150/1965, p. 2
3. Popovici, Ileana, în *Contemporanul*, nr. 44/1965, p. 4
4. Săraru, Dinu, în *Luceafărul*, nr. 23/1965, p. 8

i) Petru Rareş (Locţiitorul)

1. Andriţoiu, Al., în *Familia*, nr. 5/1967, p. 17
2. Barbu, N., în *România liberă*, nr. 8942/1973, p. 2
3. Bujeniţă, Mihai, în *Amfiteatru*, nr. 17/1967, p. 286
4. Căprariu, Al., în *Tribuna*, nr. 20/1967, p. 1
5. Faur, Sanda, în *Flacăra*, nr. 13/1968, p. 14
6. Iordache, Antoaneta C., în *Teatrul*, nr. 3/1979, p. 39—40
7. Lamenţiu, Tudor, în *România liberă*, nr. 7204/1967, p. 2
8. Lupaşcu, Mihai, în *România literară*, nr. 24/1979, p. 16
9. Necula, Damian, în *Viaţa Românească*, nr. 9/1967, p. 153—156
10. Nedelcu, Mirela, în *Teatrul*, nr. 4/1968, p. 66—68
11. Oprea, Ştefan, în *Cronica*, nr. 19/1973, p. 7
12. Popescu, Ana Maria, în *Contemporanul*, nr. 14/1968, p. 4
13. Popescu, Radu, în *România liberă*, nr. 7004/1967, p. 2
14. Săraru, Dinu, în *Luceafărul*, nr. 18/1967, p. 8
15. Silvestru, Valentin, în *Contemporanul*, nr. 17/1967, p. 4
    Reprodusă în *Prezenţa teatrului*, Bucureşti, Editura Meridane, 1968, p. 158—165
16. *Idem*, în *România literară*, nr. 22/1973, p. 20

Scanned with OKEN Scanner

17. Sîrbu, I., în *Iașul literar*, nr. 1/1968, p. 61—66
18. Stănescu, C., în *Scînteia tineretului*, nr. 7764/1974, p. 1
19. Ungheanu, M., în *Scînteia tineretului*, nr. 5585/1967, p. 2
20. Vulpescu, Romulus, în *Gazeta literară*, nr. 20/1967, p. 6

j) O casă onorabilă

1. Bărbuță, Margareta, în *Teatrul*, nr. 6/1968, p. 65—67
2. Carandino, N., în *Gazeta literară*, nr. 20/1968, p. 6. Reprodusă în *Autori, piese, spectacole*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 146—148
3. Costin, Sebastian, în *Scînteia tineretului*, nr. 5897/1968, p. 2
4. Diaconescu, Romulus, în *Tribuna*, nr. 45/1970, p. 13
5. Dimitriu, Matei, în *Ramuri*, nr. 5/1969, p. 21
6. Ghițulescu, Mircea, în *Tribuna*, nr. 20/1978, p. 9
7. Mugur, St. O., în *Cronica*, nr. 44/1968, p. 4
8. Nicolaescu, Sergiu, în *Argeș*, nr. 11/1968, p. 16—18
9. Parhon, Victor, în *Ramuri*, nr. 10/1970, p. 22
10. Popescu, Radu, în *România liberă*, nr. 7324/1968, p. 4
11. Săraru, Dinu, în *Luceafărul*, nr. 19/1968, p. 12
12. Ștefănescu, Em., în *Tomis*, nr. 7/1968, p. 15

k) Al patrulea anotimp

1. Barbu, N., în *Cronica*, nr. 49/1969, p. 5
2. Carandino, N., în *Autori, piese, spectacole*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 277—279
3. Căliman, Călin, în *România liberă*, nr. 7798/1969, p. 2
4. Râpeanu, Valeriu, în *Teatrul*, nr. 11/1969, p. 87—90
5. Sebastian, Costin, în *Scînteia tineretului*, nr. 6380/1969, p. 4

l) Primăvara tîrzie

1. Banu, George, în *România literară*, nr. 35/1969, p. 25
2. Birăescu, Traian Liviu, în *Tribuna*, nr. 49/1969, p. 7
3. Pârvu, Nicolae, în *Orizont*, nr. 10/1969, p. 94—95

m) Și eu am fost în Arcadia

1. Carandino, N., în *Autori, piese, spectacole*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 298—301
2. Cornescu, Al., în *Magazin*, nr. 696/1971, p 4
3. Kivu, Dinu, în *Contemporanul*, nr. 6/1971, p. 4
4. Nica, Octavian, în *Munca*, nr. 7214/1971, p. 2

Scanned with OKEN Scanner

5. Popescu, Radu, în *Cronici dramatice*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p. 52—56
6. Popovici, Ileana, în *Teatrul*, nr. 2/1971, p. 72—74
7. Săraru, Dinu, în *Tribuna*, nr. 9/1971, p. 13
8. Silvestru, Valentin, în *România literară*, nr. 7/1971, p. 25
9. Şelmaru, Traian, în *Informaţia Bucureştiului*, 25 I 1971
10. Timcu, George, în *Familia*, nr. 5/1971, p. 19

n) Omul care...

1. Chirilă, Dumitru, în *Familia*, nr. 10/1971, p. 16
2. Cocora, Ion, în *Tribuna*, nr. 22/1973, p. 10
3. Corbeanu, N., în *Orizont*, nr. 27/1973, p. 8
4. Diaconescu, Romulus, în *Tribuna*, nr. 45/1971, p. 10
5. Genoiu, George, în *Tribuna*, nr. 8/1972, p. 10. Reprodusă în *Teatrul de toate zilele*, Iaşi, Editura Junimea, 1980, p. 107—108
6. Kivu, Dinu, în *Contemporanul*, nr. 16/1971, p. 4
7. Popescu, Radu, în *România liberă*, nr. 8261/1971, p. 2. Reprodusă în *Cronici dramatice*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p. 78—81
8. Sabin, Mihail, în *Ateneu*, nr. 3/1972, p. 16
9. Silvestru, Valentin, în *Scînteia*, nr. 8789/1971, p. 4
10. Timcu, George, în *Steaua* nr. 1/1972, p. 31
11. Titel, Sorin, în *România literară*, nr. 17/1971, p. 25

o) Maria. Adolescentul

1. Chirilă, Dumitru, în *Familia*, nr. 6/1972, p. 19
2. Cocora, Ion, în *Tribuna*, nr. 21/1972, p. 10

p) Paradisul

1. Albala, Radu, în *Teatrul*, nr. 1/1974, p. 31—32
2. Barbu, Eugen, în *Flacăra*, nr. 17/1974, p. 6
3. Bărbuţă, Margareta, în *Contemporanul*, nr. 5/1974, p. 4
4. Constantiniu, Cristina, în *Luceafărul*, nr. 4/1974, p. 8
5. Popescu, Radu, în *România liberă*, nr. 9089/1974, p. 2
6. Săraru, Dinu, în *Săptămîna*, nr. 163/1974, p. 7
7. Silvestru, Valentin, în *România literară*, nr. 4/1974, p. 22
8. Stancu, Natalia, în *Scînteia*, nr. 9768/1974, p. 4
9. Şova, Coman, în *Flacăra*, nr. 4/1974, p. 36
10. Timcu, George, în *Steaua*, nr. 3/1974, p. 55

r) Ultima cursă

1. C[rişan], M[ihai], în *Teatrul*, nr. 5/1978, p. 27
2. Şelmaru, Traian, în *Informaţia Bucureştiului*, 27 dec. 1974

Scanned with OKEN Scanner

s) Patima fără sfîrșit (Sîngele)

1. Cocora, Ion, în *Tribuna*, nr. 40/1977, p. 7
2. Diaconescu, Romulus, în *Spații teatrale*, Craiova, Editura Scrisul Românesc 1980, p. 267—270
3. Isac, Carol, în *Teatrul și viața*, Iași, Editura Junimea, 1978, p. 109—110

t) Autobiografie

1. Cocora, Ion, în *Tribuna*, nr. 6/1978, p. 9
2. Ducea, Valeria, în *Teatrul*, nr. 3/1978, p. 41—42
3. Dumitrescu, Cristina, în *Teatrul*, nr. 4/1978, p. 57
4. Lazăr, Ioan, în *România literară*, nr. 7/1978, p. 16
5. Munteanu, Virgil, în *Teatrul*, nr. 6/1978, p. 56
6. Orodeanu, Stela, în *Ramuri*, nr. 4/1978, p. 12
7. Stancu, Natalia, în *Scînteia*, nr. 11013/1978, p. 4
8. Șelmaru, Traian, în *Scena și oamenii ei*, col. „Masca", București, Editura Eminescu, p. 62—63

u) Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă

1. Bădescu, Aurel, în *Contemporanul*, nr. 41/1979, p. 9
2. Bărbuță, Margareta, în *Teatrul*, nr. 10/1980, p. 26—27
3. Berceanu, Patrel, în *Ramuri*, nr. 10/1980, p. 12
4. Berlogea, Ileana, în *România literară*, nr. 48/1979, p. 12
5. Calion, Ion, în *Vatra*, nr. 10/1980, p. 14
6. Călinescu, Al., în *Teatrul*, nr. 6/1980, p. 31—32
7. Chirilă, Dumitru, în *Familia*, nr. 1/1980, p. 12
8. Georgescu, Alice, în *Teatrul*, nr. 11/1979, p. 58—59
9. Ghițulescu, Mircea, în *Steaua*, nr 3/1980, p. 60
10. Nestor, Elena, în *Vatra*, nr. 3/1980, p. 14
11. Stancu, Natalia, în *Scînteia*, nr. 11536/1979, p. 4
12. Silvestru, Valentin, în *România literară*, nr. 23/1979, p. 16
13. Șelmaru, Traian, în *Scena și oamenii ei*, col. „Masca", București, Editura Eminescu, 1980, p. 177—181

v) Noaptea umbrelor

1. Popescu, Radu, în *România literară*, nr. 11231/1980, p. 2
2. Silvestru, Valentin, în *România literară*, nr. 49/1980, p. 16
3. Stancu, Natalia, în *Scînteia*, nr. 11910/1980, p. 4

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prefață / 5

Notă asupra ediției / 26

CONFESIUNI

Noul : nu de la formă... / 28
Pe măsura epocii / 30
Teatru și stil / 31
[De vorbă cu Horia Lovinescu] / 34
[Umanismul nou în dramaturgie] / 35
Pornind de la unele probleme ale contemporaneității / 37
[Despre metaforă, concret-istoric și general-uman, climat literar și altele] / 38
[De vorbă cu dramaturgul Horia Lovinescu] / 39
[Despre regizor-text ; clasic și modern ; teatru bulevardier ; experiment și „stimularea creației"] / 40
[Valoarea și limitele experimentului] / 42
„Fidel mie însumi" / 43
Nu există critici, ci cronici / 44
[Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia] / 45
Condiția scriitorului de teatru / 46
Mă consider un autor al actualității / 47
Teatrul politic contemporan / 49
Eficiența formativă / 50

ANALIZE ȘI SINTEZE

I

CONST. CIOPRAGA
Despre construcția eroilor din „Citadela sfărîmată" / 54

Scanned with OKEN Scanner

OV. S. CROHMĂLNICEANU
Noi talente în dramaturgie / 55
V. MÎNDRA
Între tragedie şi melodramă / 60
VALERIU RÂPEANU
„Surorile Boga" de Horia Lovinescu / 62
ION MAXIM
Horia Lovinescu : „Şi eu am fost în Arcadia" / 65
RADU POPESCU
Şi eu am fost în Arcadia ! / 67
VIRGIL BRĂDĂŢEANU
Condiţia omeniei / 70
NICOLAE MANOLESCU
Apocalipsa bufonă / 71
V. MÎNDRA
„Citadela sfărîmată", „Surorile Boga" şi cîteva observaţii / 73

II

ECATERINA OPROIU
Dramatism cerebral sau seducţia laboratorului / 78
ION VLAD
Horia Lovinescu / 81
ION VITNER
Eroul complex / 85
NICOLAE MANOLESCU
Horia Lovinescu între teză şi realism dramatic / 88
MARCEL DUŢĂ
Istorie şi destin individual în dramaturgia lui Horia Lovinescu / 93
AL. PIRU
Teatrul lui Horia Lovinescu / 95
VALERIU RÂPEANU
[Horia Lovinescu] / 97
ALEX. ŞTEFĂNESCU
Horia Lovinescu sau teatralitatea teatrului / 99
CONSTANTIN CUBLEŞAN
Teatrul crizelor de valoare umană / 104
MIRCEA IORGULESCU
Un teatru al speranţelor şi al citadelelor sfărîmate / 106
TRAIAN ŞELMARU
Relaţia om-istorie / 109
ION VARTIC
Horia Lovinescu şi conceptul de „om sfîrşit" / 112

Scanned with OKEN Scanner

BEATE FREDANOV
Dramaturgia noastră s-a îmbogăţit cu un nou slujitor / 120
V. MÎNDRA
„Citadela sfărîmată" / 121
VIRGIL ARDELEANU
Citadela sfărîmată / 124
C. PARASCHIVESCU
„Citadela sfărîmată" / 126
DUMITRU CHIRILĂ
Citadela sfărîmată / 127
MIRA IOSIF
Citadela sfărîmată / 130
V. MÎNDRA
Hanul de la răscruce / 131
TUDOR VIANU
Hanul de la răscruce / 134
N. CARANDINO
Hanul de la răscruce / 137
MIHNEA GHEORGHIU
Surorile Boga / 138
RADU POPESCU
„Surorile Boga" / 139
ION MARIN SADOVEANU
Surorile Boga / 141
CĂLIN CĂLIMAN
Surorile Boga / 142
CĂLIN CĂLIMAN
Dublă premieră cu o nouă piesă originală: „Febre" / 143
DINU SĂRARU
Febre / 144
N. TERTULIAN
„Febre" / 145
RADU POPESCU
Moartea unui artist / 148
TRAIAN SELMARU
Umanism şi contemporaneitate / 150
ION PASCADI
Omul şi istoria / 152
ION BIBERI
Omul care şi-a pierdut omenia / 153

Scanned with OKEN Scanner

AL. ANDRIȚOIU
Petru Rareș / 157
RADU POPESCU
„Petru Rareș" / 158
DINU SĂRARU
„Petru Rareș" / 160
VALENTIN SILVESTRU
O parabolă contemporană : Petru Rareș / 162
M. UNGHEANU
Prima versiune scenică a piesei *Petru Rareș* / 166
ROMULUS VULPESCU
Drama puterii. Petru Rareș / 168
MARGARETA BĂRBUȚĂ
O casă onorabilă / 171
N. CARANDINO
O casă onorabilă / 173
RADU POPESCU
O casă onorabilă / 174
DINU SĂRARU
O casă onorabilă / 175
N. CARANDINO
Al patrulea anotimp / 176
VALERIU RĂPEANU
Al patrulea anotimp / 178
TRAIAN LIVIU BIRAESCU
Primăvara tîrzie / 180
N. CARANDINO
Și eu am fost în Arcadia... / 181
RADU POPESCU
Și eu am fost în Arcadia ! / 182
TRAIAN ȘELMARU
/De ce mi-a plăcut „Arcadia" lui Lovinescu / /184
RADU POPESCU
Omul care... / 185
VALENTIN SILVESTRU
Omul care... / 188
SORIN TITEL
„Omul care..." / 189
ION COCORA
Omul care... / 190
ION COCORA
Maria. Adolescentul / 191

Scanned with OKEN Scanner

EUGEN BARBU
Paradisul / 192
RADU POPESCU
Paradisul / 194
DINU SĂRARU
Paradisul / 195
VALENTIN SILVESTRU
„Paradisul" / 196
ION COCORA
Patima fără sfîrşit / 197
ION COCORA
Autobiografie / 200
IOAN LAZĂR
„Autobiografie" / 202
TRAIAN ŞELMARU
Autobiografia unei ratări / 203
AUREL BĂDESCU
„Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă" / 204
VALENTIN SILVESTRU
„Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă" / 206
NATALIA STANCU
„Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă" / 208
AL. CĂLINESCU
Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă / 210
DUMITRU CHIRILĂ
Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă / 212
NATALIA STANCU
„Noaptea umbrelor" / 214
RADU POPESCU
„Noaptea umbrelor" / 217

Tabel bibliografic / 221

Bibliografie / 225

Referinţe critice / 230

Scanned with OKEN Scanner

LECTOR : VIORICA PETROVICI
TEHNOREDACTOR : ELENA PREDA

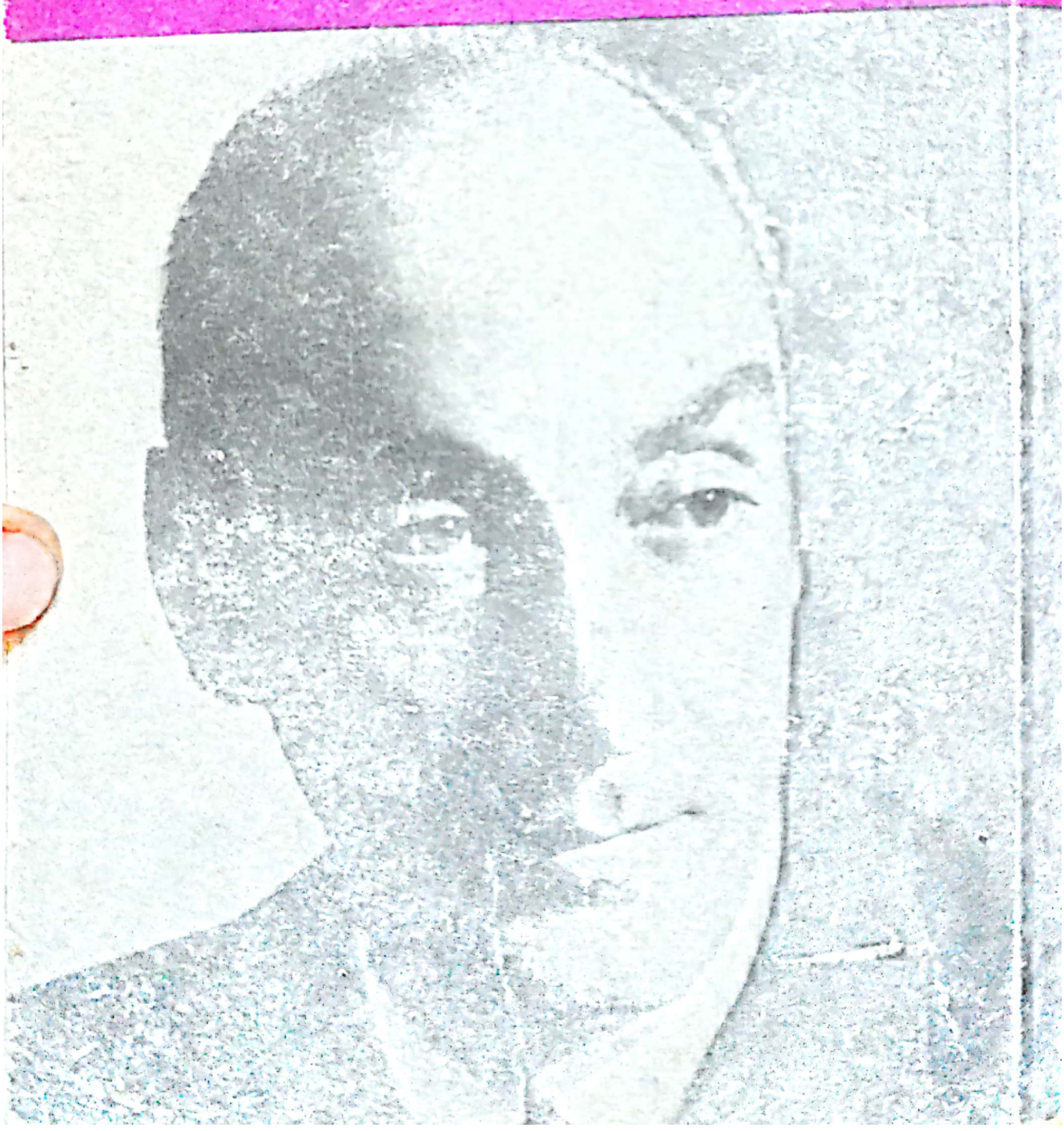
APĂRUT 1983. BUN DE TIPAR 8.04.1933.
COLI TIPAR 15,25.

TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 1476.
LA ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
„13 DECEMBRIE 1918"
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Lei 11,50

biblioteca critică



Scanned with OKEN Scanner